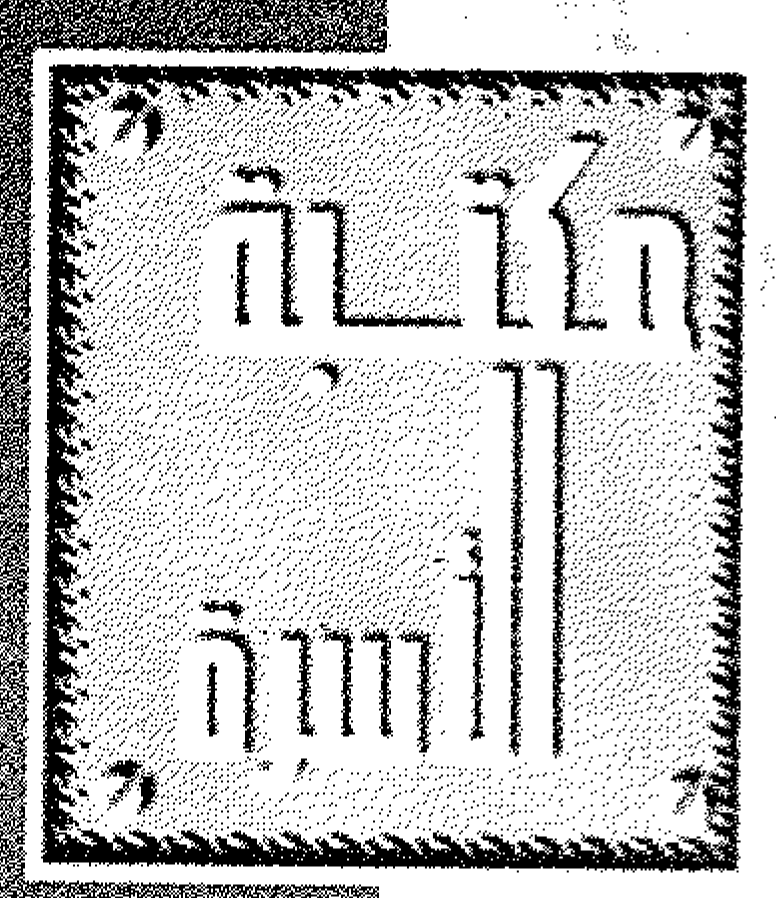
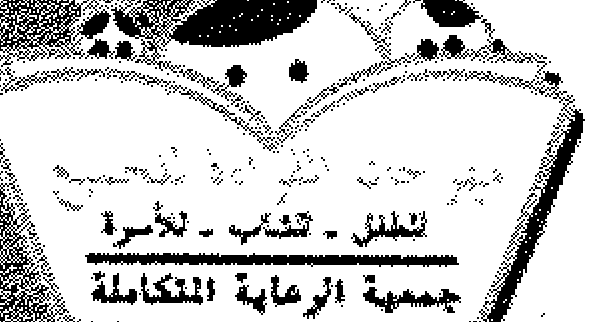


مهرجان القراءة للجميع



شكسبيريات

د. نهاد صليحة





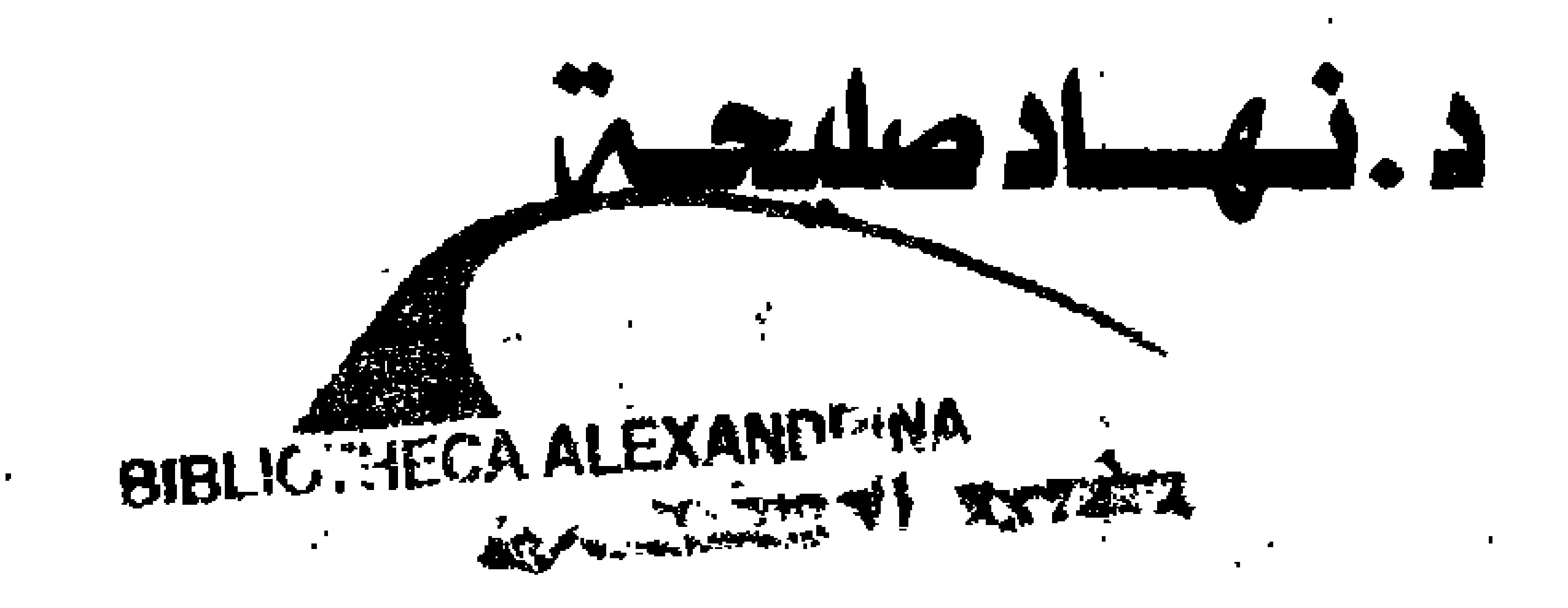
إهـــــــداء2006

ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران

الإسكندرية

شخصيات

د. نهاد صليحة





مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقـديـم

- منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣ عنوانًا فى

مختلف فروع المعرفة، طَبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

- وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

- ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموع الكُتّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتبًا كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

- وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

- فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصارى

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

إلى ابنتّى وصديقتىّ الغاليتين ..

سارة عنانى ومايسة زكى ..

اللتين «دوختهما» معى فى متاهاتى الشكسبيرية ... ولولاهما لظللت أقبع هناك .. فى ذلك العالم الساحر الذى يعج بالعميان والحمقى والمجانين ، حيث الحكمة ضرب من الجنون ، والدنيا مسرح كبير يموج بالأقنعة ، وتختلط فيه الحقيقة بالوهم ، كما يتوه المخبر فى المظهر ، والواقع فى الحلم . إذا كنا حقا قد خلقنا من نفس الخامة التى تُنسج منها الأحلام - كما يقول الساحر (برسبرو) فى العاصفة ، وإذا كانت حياتنا الصغيرة حلم يحيطه النوم - نوم ما قبل الميلاد ونوم ما بعد الموت .. إذا كان هذا حقاً .. فقد كنتما يا ابنتىّ أجمل الرؤى فى ذلك الحلم العجيب .

نهاد ١٩٩٩

المحتويات

الموضــــــوع	الصفحة

مقدمـــة

ذات يوم جاءتنى ابنتى سـارة تحمل قصـيدة كتـبها أحد زمـلائها فى الجامعـة ، وهو الشاعر محـمد متولى الذى كـافأنى الزمان فيـما بعد بأن أصبح ابنى شرعاً حين تزوج ابنتى بعد أن كان ابنا روحياً .

كانت القصيـدة مداعبة طريفة تتندر بحبى لشكسبـير ، فقد كنت فى ذلك الوقت أضع على الزجاج الخلفى لسـيارتى الزرقاء الصغـيرة «الباندا» ملصقاً يقول I Love Shakespeare - أى أنا أحب شكسبـير - وكنت فى ذلك الوقت أيضاً أُدرِّس شكسبـير فى قسم اللغة الإنجليزية فى جـامعة القاهرة للسنة الـثالثة وكنت أجـد متعة لا تـوصف ولا تقدر بمال فى هذه المحاضرات ، فقد كنت فى حقيقة الأمـر أمثل المسرحيات ، وأقوم بجميع الأدوار فيـها وقد كان حلـمى يوما أن أكون ممثلة لكن الأقـدار عاندتنى ، وكنت أشرح المسرحيات للطالبات والطلبة وأناقشها معهم وكأننى مخرجة بصـدد إخراج هذه المسـرحيـات على خـشبـة المسرح ، وأحلل المشـاهد والمواقف والشخصيات من وجه نظر الممـثلين الذين سوف يجسدونها أمام الجـمهـور . وربما كـانت هذه الطريقـة هى أفضل مـدخل لتـدريس هذه

الأعمال وتقريبها إلى عقول وقلوب شباب الدارسين ، وربما كانت أيضا أفضل وسيلة لدفع المحاضرين إلى إعادة النظر فى التحليلات والتفسيرات السابقة لهذه المسرحيات ، وإعادة اكتشافها من جديد ، وربطها بالواقع من حولنا وبنسيج حياتنا اليومية .

وأعترف أننى قد أعدت اكتشاف **هاملت** ، و**عطيل** و**يوليوس قيصر** ، و**الليلة الثانية عشر** ، و**ماكبث** ، و**الملك لير** . وغيرها من خلال هذه المحاضرات الممتعة (وربما كان من الأصدق أن أسميها بروفات تمثيل) ، كما راجعت الكثير من آرائى السابقة حولها وتفسيراتى لها ، كما راجعت كل ما قرأته من قبل بصددها سواء أثناء دراستى فى نفس القسم والجامعة أو فيما بعد .

وقد كان الفصل الخاص **بهاملت** فى هذا الكتاب ، والآخر الخاص **بالملك لير** نتاجاً مباشراً لهذه المحاضرات ، كذلك تحمل كل أجزاء الكتاب الأخرى آثار الجهد الذى بذلناه معاً - أنا وتلامذتى (وهم أصدقائى أيضا ورفاقى) - فى البحث والتنقيب فى طبقات هذه النصوص وأعماقها المطمورة . وأذكر أننا توقفنا معاً ذات صباح لنعيد قراءة **هاملت** من منظور جديد تماما بعد زيارة فرقة مسرحية انجليزية إلى القاهرة وإلى قسم اللغة الإنجليزية، وهى فرقة ACTER Company ، فقد نبهتنا لقاءات هذه الفرقة مع الطلبة إلى أهمية شخصية أوفيليا فى مسرحية **هاملت**، وهى شخصية تمثل معضلة صعبة لأى ممثلة تضطلع بها .

وهكذا بدأنا معاً ، أنا والطلبة ، نعيد قراءة مسرحية **هاملت** من وجهة نظر أوفيليا ، ونتساءل عن سبب جنونها ، وهل سقطت فى النهر حقاً أم دفعها إلى حتفها أحد أعوان الملك ، وهل كان سبب موتها وجنونها أنها شاهدت بالصدفة كلودياس وهو يصب السم فى أذن أخيه فى الحديقة بينما كانت تتجول هناك وتجمع الأزهار ؟

كانت الدراسة عن « **هاملت** والخلل والجنون » حصاد هذه المحاضرات - أو حلقات البحث المسرحية الممتعة . وكم كانت سعادتى حين وجدت الطلبة فى نهاية العام يرتدون قميصاً قطنياً (تى شيرت) طبعت على ظهره تلك الأبيات الدالة من المسرحية التى تمثل مفاتيحها ، ومن أهمها قول كلودياس لأحد أعوانه عن أوفيليا : « اتبعها . . . لا تدعها تغيب عن نظرك » .

ما أجمل المسرح - وما أجمل شكسبير . . وما أجمل التواصل والنقاش حول أعماله . لقد أدركت خلال تلك السنوات التى غصت فيها إلى أعماق أعماله مع طلبتى ورفاقى الرائعين كم علمتنى هذه الأعمال ، وكم أفادتنى فى تعاملى مع الوجود والبشر وأسرار الكون ، كذلك ترسخ يقينى خلال تلك السنوات بالقيمة الحيوية للدراما والأدب والمسرح فى حياتنا .

لازلت أذكر مشاعر الدهشة والترقب والتوتر التى ارتسمت على وجوه الطلبة ونحن نحلل المشاهد التى يوظف فيها إياجو كل ذكائه لزرع

بذور الشك فى نفس عطيل ، ولازالت مسامى تتنفس حيرتهم إزاء موت أوفيليا وموقف جرترود منها ووصفها لانتحارها المزعوم.

نشرت دراستى عن **هاملت** عام ١٩٨٧ أثناء تدريسى لشكسبير فى الجامعة ، وكنت أيضا أحمله معى إلى المعهد العالى للنقد الفنى لأعيد تأمله مع طلبتى هناك ، ثم أحمله إلى بيتى لأناقشة مع ابنتى سارة عبر أمسيات طويلة ، أو إلى المقهى الصغير فى المهندسين الذى كان يضمنا معاً ومعنا مايسة زكى وعمر نجم دائماً وأحيانا محمد متولى أو محمد نسيم أو سلوى محمد على أو محمد أبو السعود أو إيهاب عبد اللطيف أو ماهر صبرى .. وغيرهم من عشاق المسرح وعشاق شكسبير . وكم كانت سعادتى حين شاهدت **شباك أوفيليا** عام ٩٤ .. بعد أعوام من ترك التدريس فى الجامعة ، ووجدت أن جواد الأسدى يتبنى نفس تفسيرى لمسرحية **هاملت** ويتناولها - كما تناولتها مع طلبتى - من وجهة نظر أوفيليا . ورغم عشقى لشكسبير الذى تندر به محمد متولى - وهو عشق ينبع من كونه رجل مسرح شامل بالدرجة الأولى وليس مؤلفا وحسب - فقد أخترت لرسالة الدكتوراه شاعراً آخر كان بدوره يعشق شكسبير لكنه يجاهد ببسالة كى يكتب مسرحاً شعرياً يختلف عن مسرحه . كان موضوع رسالتى هو الشاعر بايرون الذى يوصف بالرومانسية رغم أنه كان فى الحقيقة فنانا وجودياً ، ولم يكن رومانسيا قط (على الأقل فى تصورى) ، واخترت أن أعيد قراءة

أعماله فى ضوء الحداثة ، بل وما بعـد الحداثة ، وهو ما أفعله دائما جين أقترب من أعمال شكسبير .

كنت مثل بايرون أود أن أنعـتق من أسر السحر الشكسـبيرى . . . لكن هيهـات . لازال هذا الممثل / المؤلف الصـعلوك يلقى بظلال كثيـفة على وجدانى ورؤيتى للعـالم . ولذا كان هذا الكتاب الذى تصفـه مايسة زكى بأنه «محتوم» .

لقـد بعت عربتى البـاندا بملصقـها . . . ولكنى لازلت أحـمل على جبينى نفس الشعار I Love Shakespeare .

نهاد صليحة

القاهرة ١٩٩٩

زى ما تحب بين الواقع وعالم الحلم والخيال(*)

عندما قدمت بعض مسرحيات شكسبير فى لندن فى حديقة ريجنت بارك ابان الستينات هلل لها النقاد هناك وأيضاً هنا ! ونادى البعض بمحاولة تنفيذ هذه التجربة فى مصر خاصة وأن جوهايصلح أكثر من انجلترا لمثل هذه العروض بالإضافة إلى عامل التوفير المادى الذى لا يستهان به . وانتظرنا أكثر من عشرين سنة لنرى هذه التجربة أخيرا تتحقق .

أن ما يحدث الآن فى حديقة متحف مختار ليس مجرد افتتاح مسرح جديد فى عاصمة تكتظ بالبشر وتفتقر افتقارا شديدا إلى المسارح ، بل هو تجربة مسرحية رائعة يجب أن تلقى على أقل تقدير قدرا مماثلا من الترحيب الذى استقبلنا به تجربة تقديم شكسبير فى الهواء الطلق فى انجلترا !

ومن حسن الحظ أن يبدأ هذا المسرح الجديد عروضه بكوميديا شكسبير الرقيقة الساحرة فى نفس الوقت **زى ما تحب** . أن اختيار هذا

(*) مسرحية : **زى ما تحب** ، ترجمة سمير سرحان ، إخراج حسين جمعة ، عرضت على مسرح حديقه متحف مختار عام ١٩٨٤ . .

النص والطريقة التى تم بها اعداده وتنفيذه على المسرح يكشفان عن ذكاء مسرحى عميق إذ أن هذه الكوميديا بالذات تعتبر من أصلح مسرحيات شكسبير للعرض فى الهواء الطلق وخاصة فى الحدائق . فمعظم أحداث المسرحية تدور فى غاية يهرع إليها أبطال المسرحية هربا من بطش وصراعات حياة المدينة وأنظمتها الظالمة والتى يرمز إليها البلاط الملكى .

ولكن المسرحية تكشف لنا تدريجيا أن النزوع الرومانسى للهرب إلى الطبيعة تخلصا من واقع قاس إنما هو فكرة ساذجة وأن الطبيعة فى الحقيقة ماهى إلاصورة أخرى من غابة المدينة حيث يأكل القوى الضعيف .

ويأتى هذا التكشف عن طريق جرعة قوية من السخرية التى تشيع الضحك فى جنبات المسرح خاصة عندما يدخل الممثل المبدع سمير عزيز الذى يقوم بدور المهرج - والذى يعيد إلى أذهاننا عبقرية الكوميدى الراحل عادل خيرى - ويعلق قائلا أن الغابة جميلة ولكنها- فى صياغة الدكتور سمير سرحان - « حياة حقيرة » فى الواقع وأن « من خرج من داره إتقلّ مقداره » !

وجنبا إلى جنب مع هذه المقارنة الساخرة المستمرة بين حياة المدينة وحياة الطبيعة والفطرة - أو بمعنى أوسع المقارنة بين عالم الواقع القاسى

وعالم الحلم والخيال المثالر -نجد مقارنة أخرى بين مفهوم الحب الواقعى وفكرة الحب الرومانسى .

ولقد نجح جميع المشتركين فى المسرحية فى إيصال فكرة شكسبير عن الحب إلى المتفرج وهى باختصار شديد تتلخص فى أن نشوة الحب الرومانسى رغم روعتها لاينبغى أن تعمى عن حقيقة الزمن الذى يقهر المشاعر والأحلام .

وفكرة الزمن تسيطر على المسرحية . ففى الحياة الفطرية فى أحضان الطبيعة لا توجد ساعات ولا دقائق . ولكن الإنسان محكوم بالوقت أينما كان . ومن هنا كان وهم الهروب الرومانسى إلى الطبيعة التى ينتفى فيها عامل الزمن وبالتالى يصبح الهروب من الواقع هو هروب من الحياة ذاتها التى تظل غابة سواء عاش الإنسان فى المدينة أو فى الطبيعة .

وفى مشهد بالغ الفكاهة بين أمال رمزى « روز اليند » وزينات فهيم «سيليا» وسامح السريطى « أورلاندو» تكشف لنا المسرحية أن الزمن هو ساعة داخلية يحملها الإنسان معه أينما ذهب حتى ولو هرب إلى الطبيعة . وفى نفس المشهد تتكأكأ كل من آمال وزينات على المحب «الغلبان» سامح السريطى الذى يكتب كثيرا من الأشعار الساذجة - التى يصفها المهرج سمير عزيز حقا بأنها أشعار «حلمنتيشى » - لتنكشان شعره وتبهدلان

ملابسه بهدلة شديدة وذلك حتى يتوافق مظهره مع مظهر المحب البائس الذى تصوره القصص الرومانسية .

إن ضوء السخرية اللاذع الذى يسلطه شكسبير فى هذه المسرحية على الأفكار الرومانسية التقليدية المتعلقة بالحب والطبيعة والعودة إلى الفطرة لم يكن ليصل لنافى نص عربى إلاعن طريق ترجمة تجمع بين البساطة والشاعرية والمعاصرة .

ومن هنا كان حذق الفنان الدكتور سمير سرحان فى اختيار اللغة العامية كأداة التوصيل بالعربية لهذا النص . لقد ساعدت اللغة العامية المصرية خفيفة الظل الممثلين والمخرج على الاحتفاظ طوال العرض بروح السخرية التي تسود المسرحية ، والتى ما كان لها أن تحيا فى ظل ترجمة عربية فصيحة ، إذ أننا دائما نأخذ الفصحى مأخذ الجد الشديد ولا نتصور أن قولا عربيا فصيحا يمكن أن يؤخذ مأخذ «النقورة» وخاصة فى مسرحيات شكسبيرالذى نقرنه دائما بالتراجيديا والاستعارات غير المفهومة ، والذى نوليه دائما احتراما كاذبا يمنعنا من الضحك حتى ولو كان الضحك هو هدفه الأول .

ولقد نجح المخرج القدير حسين جمعه فى انتهاج أسلوب مسرحى يتوافق تماما مع الأسلوب الدرامى فى التأليف . فمسرحية **زى ما تحب** ليست مسرحية تقليدية تعتمد أساسا على الحدوتة والحبكة والصراع

المتصاعـد بل هى تقترب كثيرا فى تركـيبها من التركـيب الموسيقى الذى نعهده فى الدراما المعاصرة ، والذى يعتمد أساسا على التكشف عن طريق التقابل والتكرار مع التنويع .

ان الحدوتة التى تـقوم عليهـا المسرحـية يمكن وصفـها بأنهـا حدوتة تقليدية تافهة . ولكـن شكسبير يستخدمـها ليقيم عليها بناء دراميـا مركبا يبلور من خلاله أفكاره عن الواقـعية والرومانسية فى الحـياة والحب بحيث ينبع التوتر الدرامى من صـراع الأفكار ووجهات النظر أكـثر مما ينبع من صراعات الشخصيات .

لقد تـوصل حسين جـمعة إلى أسلـوب يتوافق تمامـا مع المسرحـية فاستـغل ستاتيكية أو ثبات المنظر واسـتخدم الملابس والاضاءة استـخداما باهرا مع أسلوب النقلات السينمائية السريعة فى بعض الأحيان بين جنبات المكان مستغلا امكانياته الكاملة وبهذا خلق متتالية تأثيرية رائعة تعكس لنا فى لوحات بالغة التأثير أسلوب بناء المسرحـية الذى يعتمد على التنويعات المختلفة على التيمة الواحدة .

ولحسن الحـظ يرى المتفـرج ربما لأول مرة ممثلين لا يرهبـون سمـعة شكسبير التراجيدية ويتعاملون مع نصه دون رهبة زائفة وبالتالى لا يزيفون روح الكوميدية الساخرة فى مسـرحه والتى لا تكاد تخلو منها حتى أحزن تراجيدياته .

أن أداء سامح السريطى لدور أورلاندو هو نسمة هواء منعشة فى تراث عروض شكسبير فى مصر . فكان طوال العرض وكأنه يؤدى دور أورلاندو البطل الرومانسى وفى نفس الوقت يعلق بسخرية شديدة على الشخصية التى يمثلها .

ان كل من ساهم فى هذا العرض الممتع جدير بالتهنئة . ونأمل أن تكون هذه المسرحية فاتحة خير لهذا المسرح الجديد الذى نرجو أن يستمر فى العرض حتى فى الشتاء ليقدم لناعروض ماتينيه فى شمس الشتاء الدافئة .

ولن تعدم مصر الغنية فنانين لا يرهبون العمل دون اضاءة وفى نفس الظروف التى كثيرا ما عرض فيها شكسبير مسرحياته .

روميو وجولييت فى حديقة النهر(*)

احتفل المسرحيون المصريون بمسرحيات شكسبير منذ أن نشطت حركة ترجمة الأدب العالمى إلى العربية فى بداية القرن وقدم المسرح المصرى عددا لا يستهان به من مسرحياته رصدها الدكتور رمسيس عوض فى كتابه الممتع **شكسبير فى مصر** . ورغم ذلك ، ولسبب غير مفهوم ، لم تقدم **روميو وجولييت** بصورتها الكاملة مطلقا على المسرح المصرى رغم أنها أكثر مسرحيات شكسبير ملاءمة للذوق الشرقى وألصقها صلة من ناحية الموضوع والجو العام بالبيئة المصرية والعربية . لقد قام جوق الشيخ سلامة حجازى بتقديمها فى عام ١٩١٣ ، ١٩١٤ عن ترجمة نجيب حداد حقا - ولكن النص الذى عرض تحت عنوان **شهداء الغرام** كان أبعد ما يكون عن النص الأصلى الذى لم يأخذ منه سوى هيكل الحبكة الأساسية الذى استخدمه كحامل لعدد من الأغانى العاطفية المؤلفة خصيصا للطرب

(*) مسرحية : **روميو وجوليت** ، ترجمة محمد عنانى ،اخراج حسينجمعة ، قدمت على مسرح حديقة النهر عام ١٩٨٥ .

والتطريب ليغنيها الشيخ سلامة حجازى نفسه فى دور روميو مع (ميليا ديان) فى دور جولييت . ولم تكن ترجمة نجيب حداد هى الترجمة الوحيدة المتاحة آنذاك فقد قام نقولا رزق الله بتعريب آخر للمسرحية لكنه لم يلق اهتماما من الفرق المسرحية .

وفى الأعوام الثلاثين الأخيرة - أى منذ بداية النهضة المسرحية الحديثة - جرت عدة محاولات لتقديم **روميو وجولييت** - منها محاولة كمال عيد ثم سعد أردش ثم محمد صبحى وأخيرا سناء شافع الذى كان يزمع تقديمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية فى الترجمة النثرية التى نشرها د. محمد عنانى فى الستينيات ثم صححت وأعيد نشرها عام ١٩٨١ . ولكن هذه المحاولات جميعها تعثرت وكان السبب كل مرة هو عدم وجود الممثلين القادرين على القيام بالدورين الرئيسيين ومشكلات «الإخراج الكبير» أى الـ grand mise en scene .

وربما كانت هذه المسرحية لتظل غائبة عن المسرح المصرى لولا ظهور عزة بلبع وتألقها على المسرح فى الموسم السابق رغم ضآلة الأدوار الغنائية التى اسندت إليها سواء فى مسرحية **زى ما تحب** التى قدمها فيها حسين جمعه إلى المسرح لأول مرة أو فى **الوزير العاشق** . لقد ألهمت عزة بلبع محمد عنانى فكرة أن يقوم باعداد شعرى غنائى للمسرحية التى سبق أن ترجمها نثرا على أن تقوم عزة بلبع ببطولتها إذ لمس فى صوتها

وحضورها خـامة مسرحيـة تصلح لدور جوليت . وتحمس حسين جـمعة للفكرة على أن تقـدم المسرحـية فى الهواء الطلـق - كما تقـدم كثـيرا فى حديقة ريجنت بارك بلندن فى الصيف - وعلى مـسرح النهر الذى كان قد شرع فى تصميمه وتنفيذه باعتباره أصلح إطار لهذا النص البالغ الشاعرية . وبعد صـعوبات بالغة خـرج هذا العرض الشعـرى الغنائى إلى النور فى صيف عام ١٩٨٥ ليثبت صدق فراسة معد النص ومخرجه . أن عزة بلبع هى جولييت المسرح المصرى بجـدارة وقد أدت دورا سيظل المسرح المصرى يذكـرها به ، وجاء أداؤها فى رشـاقة ورقـة وعمق أداء أشـهر الممـثلات العالميات اللائى قمن بهذا الدور من قبل .

ومما لاشك فيه أن الترجمة الشعرية قد جمعت بين السلاسة والعذوبة والقوة ، مع التزامهـا بالأمانة لنص شكسبير لغة وروحـا ، وصاغ جمال سلامة مشاهد كاملة منها الحانا قوية رقـيقة معبرة تبتعد عن التطريب رغم عذوبتـها وتتـسم بالتدفق الدرامى عن طريق التـوزيع ، وجسـدها حسين جمعه تصميما ورؤية مسرحيـة ، وحسن خليل حركة درامية بليغة (خاصة فى مشـهدى الشـرفة ووداع الحـبيـبين) وهكذا ساعـدت على خلق الإطار الصحيح الذى وجدت فيه موهبة عزة بلبع فرصة الانطلاق والتوهج .

وقصة روميـو وجولييت استقـاها شكسبير من قصة شـائعة لها سند تاريخى ويقـال أنها وقعت بالـفعل فى مدينة فـيرونا الايطاليـة فى مطلع

القرن الرابع عشر - أى قبل أن يكتب شكسبير المسرحية بقرنين من الزمان تقريبا - وهى قصة بسيطة عميقة المغزى . فهى تصور الصراع الأبدى بين قوى الحب والسلام متمثلة فى الحبيبين وقوى البغضاء والشقاق التى تتجسد فى العداء القديم بين أسرتيهما . وتعكس لغة المسرحية هذا الصراع فى صور النور والظلام التى تتغلغل فى نسيج المسرحية وتشكل جوها الشعورى العام . وتنتهى القصة بعد العديد من المغامرات والملابسات وسوء الفهم والمصادفات إلى انتصار السلام ولكن بثمن فادح هو موت الحبيبين[1] .

ورغم جرعة المأساة فى المسرحية إلا أن شكسبير لم يكتبها كمأساة فهو يؤكد طول الوقت أن الجمال الذى يأتى به الحب إلى الحياة لاينتهى بانتهائها بل تظل أنفاسه تتردد فى جنباتها بعد الموت . أن قصة الحب تظل قيمة ايجابية تحيل سلبية الانتحار (الذى يختاره العاشقان هروبا من عالم البغضاء) إلى انتصار . لذلك ينهى شكسبير مسرحيته نهاية تؤكد انتصار قوى الخير وعودة الوئام إلى فيرونا التى مزقتها الفتن . ولا شك أن لهذه المسرحية دلالاتها المعاصرة التى تعتصر الفؤاد كلما تذكر الإنسان العربى ماحاق بلبنان من خراب وتدمير من جراء انقسام أهل البلد الواحد على أنفسهم .

لقد أثبت هذا العرض الشعرى أن اللغة الفصحى مازالت قادرة على أن تكون أداة بليغة ومؤثرة فى التمثيل المسرحى إذا ابتعدت عن الطنطنة

والبلاغة الزائفة واقتربت من روح الموقف الذى تصوره فى بساطة وأمانة .
لقد تدفقت لغة الشعر الموسيقية وصوره الرائعة من أفواه الممثلين فى سلاسة ويسر لتعبر عن شتى ما يجيش بالنفس البشرية من مشاعر ولم تقف اللغة العربية حائلا دون تقديم الفكاهة فجاءت المشاهد الكوميدية فى المسرحية فكهة إلى أبعد الحدود ، ونذكر منها على سبيل المثال لقاء رسول أسرة كابيوليت (فاروق الباجورى) بروميو (أشرف سيف) فى بداية المسرحية ، ومشاهد مربية جولييت ، ومشاهد الممثل الواعد مجدى صبحى الذى تألق فى هذا العرض فى دور مركشيو وأفصح عن قدر كبير من الحضور والموهبة وخفة الظل التى جعلت من مشهد موته مشهدا يختلط فيه الضحك بالبكاء ويلخص الحالة الشعورية العامة للمسرحية .
ولقد حاول المترجم د. محمد عنانى الالتزام بالنص الأصلى قدر الطاقة فى إخراجه لعمل مسرحى موسيقى غنائى راقص فلم يحذف سوى بعض المشاهد التى تقوم على القافية اللفظية التى لن يتذوقها المتفرج المصرى فى الترجمة أو التى تحوى نكتا خارجة لا يستسيغها الذوق الشرقى أو التى تعطل تدفق الحدث فى النص الأصلى[٢] . كذلك التزم بالنص الأصلى حين ترجم الشعر شعرا والنثر نثرا ونجح فى تطويع اللغة العربية للتمثيل الدرامى والغناء المسرحى . وبدلا من تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد جعل المشاهد تتوالى (كما كان الحال عند شكسبير بحسب دخول الممثلين

وخروجهم ، وقسم المشاهد العشرين التى تكون المسرحية إلى قسمين كما تجرى العـادة الآن فى المسرحـيات الحـديثة . ولأول مـرة فى مصـر نجد الأغانى تشكـل جزءا لا يتجـزأ من العمل الدرامى ولا تضـاف إليه من الخارج . فالأغانى التى ينشدها الممثلون هى نفس أشعار شكسبير .

ومثلما التـزم المعرب بروح مسرح شكسبير فى أعـداده المسرحى لهذا النص أستلهم المخـرج حسين جمعـه بساطة المسرح الإليزابيـثى الذى كان شكسبير يكتب فى ظله ، فجاءت خشبة المسرح النصف دائرية والتى تحف بها أشـجار حـديقة النهـر من كل جانب خـالية تمامـا إلا من تشكيل معمارى فى جانب منها يمثل كل جانب منه مكانا متميزا فهو فى آن واحد منزل كابيـوليت الذى يحوى شرفـة جولييت الشـهيرة ، وهو صومـعة القس لورانس ، أو حائط لأحد مبانى المدينة . وساعد هذا المسرح الخالى (على النهج الاليزابيشى) على تحقيق سيـولة وتدفق الحركة المسرحية وعلى استـغلال الإضاءة استـغلالا فـعالا فى إبراز وبلوزة الجو العـام والحالات الشعـورية المتباينة فى النص . لقـد أدرك حسين جمـعه بحسـه التشكيلى النافذ أن الديكور الطبيعى للمكان لا يحتاج إلى ديكور مساعد وأن سحر جو الحديـقة الراقدة على حافـة النهر كفيل بتـحقيق الجو الشـاعرى الذى تطلبه المسرحية باعتبارها أولاً وأخيرا «رومانسة» Romance . لقد أثبت حسين جـمعه فى محـاولاته الأربعة المتعـاقبة فى تقديم المسـرح فى الهواء

الطلق (فى المسرح الرومانى ثم قلعة قايتباى ثم مسرح حديقة متحف مختار الذى هدمته المحافظة دون تبرير مقنع ثم مسرح النهر) قدرة فائقة على استغلال وتوظيف طبيعة المكان وإمكانياته بصورة لا يجاريه فيها أحد . ومن المخزن حقا أن نجد المسرح الساحر الذى صممه ونفذه بمشقة بالغة فى حديقة النهر وقد تحول بعد عامين فقط من افتتاحه إلى ما يشبه الاطلال وكأننا فى قاهرتنا هذه المكتظة بالسكان نعانى من كثرة المسارح لنترك هذا المسرح الصيفى الرائع خاويا على عروشه !

وأخيرا - فإننا نحيى جرأة وشجاعة حسين جمعة فى اختياره للممثلين وتشجيعه للمواهب الشابة المغمورة التى يقدمها فى العرض تلو العرض ليثرى حياتنا المسرحية وليثبت تدفق وخصب الموهبة المسرحية فى مصر .

---

(١) انظر مقدمة المترجم فى النص المنشور عن مكتبة غريب عام ١٩٨٦ - ص ٢٢٠ .

(٢) انظر تقييم د. هيام أبو الحسين للترجمة المنشور فى مجلة **ابداع** - عدد إبريل ١٩٨٦ .

حلم ليلة صيف .. فى عيون مصرية وانجليزية(*)

فى عام ١٩٨٣ قام سمير سرحان بتجربة مسرحية جريئة حين ترجم مسرحية **حلم ليلة صيف** لشكسبير إلى اللغة العامية المصرية ليحولها المخرج حسين جمعه بدوره إلى عرض مسرحى غنائى راقص قدمه فى الهواء الطلق فى ساحة قلعة قايتباى بالإسكندرية .

وقد أثارت ترجمة الدكتور سرحان هذه ضجة كبيرة خاصة عندما تبعها فى العام التالى بترجمة مماثلة إلى العامية لكوميديا شكسبيرية أخرى هى **كما تهوى** - أو كما أسماها بالعامية : **زى ما تحب** . ومصدر الضجة والجدل هو أن تجربة سمير سرحان الجريئة اصطدمت بالصورة الخاطئة السائدة بين العرب عن مسرح شكسبير والتى بدأت تتكون منذ بداية هذا القرن حين ترجم خليل مطران بعض النصوص الشكسبيرية عن الفرنسية فى لغة عربية شديدة البلاغة والتقعر والخطابية تذكرنا بلغة الشعر الجاهلى مما جعل قراء هذه الترجمات يرون فى شكسبير كاتبا تعليميا جادا

(*) مسرحية : **حلم ليلة صيف** ، إخراج حسين جمعة فى قلعة قايتباى عام ١٩٨٣ وفى عرض بريطانى زائر قدم على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٤ .

إلى درجة الجهامـة ، بليغا إلى حد التقعر والـغرابة ، يملأ شعره بالحكم والمواعظ ويصوغهـا فى لغة عالية تسـتعصى على فهم الغالـبية العظمى . ولكن القارىء لمسرح شكسبير فى لغته الأصلية يدرك أن شكسبير لم يكن أديباً بليغا يستخدم لغة واحدة عالية بقدر ما كان رجل مسرح يستخدم عدة مستويات للغة ويطوعها لخدمة الموقف الدرامى . أن البلاغة الأساسية التى كان شكسبير ينشدها هى البلاغة الدرامية - أى فعالية الكلمة على المسرح فى توصيل المعنى الدرامى والتـعبير عن الموقف والشخصـية . لذلك نجد شكسبـير فى جميع مـسرحيـاته يخلط الشعر بالنثـر والفصحى بالعامـية الدارجة ولا يترفع أحيانا عن استخدام البذاءات والألفاظ والتوريات اللغوية الخارجة إذا رأى أن طبـيعة الشخصيـة المتحدثة أو الموقف الدرامى يتطلب ذلك . وما كانت تجربة سمير سرحان فى جوهرها سوى محاولة مخلصة من جانب عاشق لمسـرح شكسبير لتـصحيح المفهوم الخـاطئ السائد لهذا المسرح .

ووسط ضجة الحديث حول الترجـمة ضاع الإخراج فلم يتحدث عنه النقاد إلا بالنذر اليسيـر . وربما كان لهم فى ذلك بعض العذر إذ لم يقدم حسين جـمعـه جديدا من ناحيـة الإخراج . لقـد التزم المخـرج بالقراءة الرومانسـية التقليديـة للنص وترجمها إلى عـرض تميز بالخيـال التشكيلى والاتقان الفنى فى التنفـيذ ولكن افتقـر إلى الرؤية المتعمقـة للنص بحيث جاء أقرب ما يكون لعرض من عروض مسـرح الطفل يحكى قصة خيالية

من قصص الجن والعفاريت . وقد أدى هذا التفسير الرومانسى البرىء للنص إلى تسطيحه تسطيحا شديدا بحيث ضاعت رسالته الإنسانية باعتباره تعبيرا دراميا عن الوجدان الجمعى الشعبى بكل ما يحويه من مناطق مضيئة ومظلمة ، من آمال ومخاوف ، ورسالته الفنية باعتباره تجربة فى تجسيد شكل من أشكال المسرح الشعبى يعبر عن تعدد وتصارع مستويات الحقيقة فى تركيبة درامية متعددة الحبكات ، وتحول النص فى أيدى حسين جمعة إلى سيناريو لفيلم من أفلام الكارتون الأمريكية التى تحكى قصة «بامبى» أو « سنو وايت » أو « الأميرة النائمة » - ولا يتبقى فى الذكرى من هذه التجربة المسرحية المصرية فى تقديم **حلم ليلة صيف** سوى الترجمة الجريئة والتشكيل العام الجيد للعرض فى ظل قلعة قايتباى الرائعة .

وبعد هذه الرؤية الإخراجية المصرية لمسرحية **حلم ليلة صيف** بعام واحد وفدت إلى القاهرة فرقة انجليزية تجريبية صغيرة تتكون من عشرة ممثلين لاغير وتدعى «تشيك باى جاول » (Cheek By Jowl) والاسم يعنى حرفيا «خد على فك» - وهو تعبير انجليزى دارج يستخدم كناية عن الالتصاق الشديد .

وقدمت هذه الفرقة مسرحية **حلم ليلة صيف** فى عرض تميز بالبساطة الشديدة والبعد عن البهرجة فى التنفيذ ، استوحى مخرجه روح مسرح شكسبير الأصلى ، فاستخدم خشبة المسرح العارية كفراغ تشكيلى ليقدم فى إطاره لوحات حركية تعبيرية ، واعتمد اعتمادا شبه كامل على

قدرات الممثلين فى الأداء الصوتى والجسدى مستغنيا عن كافة المؤثرات الخارجية . ولهذا ، وعلى الرغم من قدرات الممثلين التمثيلية والحركية والغنائية الفائقة التى جسدت لنا المعنى الحقيقى للممثل الشامل إلا أن البطل الحقيقى لهذا العرض المثير كان الإخراج . لقد تمكن المخرج (ديكللان دونيلان) من تحويل كل سلبيات هذه الفرقة التجريبية الصغيرة من فقر فى الإمكانيات وعدد الممثلين إلى عوامل إيجابية مضيئة ذات فاعلية درامية تخدم رؤية إخراجية متماسكة . فعلى سبيل المثال تغلب المخرج على مشكلة فقر امكانيات الفرقة من حيث الملابس فجعل ممثليه يرتدون ملابس عصرية واقترب فى هذا من روح مسرح شكسبير الذى كان الممثلون فيه أيضا يرتدون ملابس عصرية . وأفاد هذا التصرف العرض من ناحية إذ جعله يقترب من عالم المتفرج الواقعى ويتجادل معه . ولكنه من ناحية أخرى أضعف عنصر الإيهام المسرحى الذى يتحقق عادة عن طريق الملابس والديكور بحيث يتحول عالم المسرحية الشعرية إلى استعارة غنية الدلالات والمعانى بدلا من أن يظل مجرد تشبيه أو انعكاس مطابق للواقع . ولكن المخرج نجح فى التغلب على هذه المشكلة عن طريق تأكيد وإبراز فكرة العرض المسرحى باعتباره وهما أو حلما جماعيا يشترك فيه المتفرج والممثلون . لقد جعل المخرج من فكرة الحلم الجماعى هذه (بأبعادها السيريالية المتضمنة) المفتاح الأساسى لرؤية وتكنيك الإخراج . فمن منطلق فكرة الوهم الجماعى الذى يؤكده الجنى «باك» فى نهاية المسرحية يطرح المخرج مفهوما أو تعريفا لفن التمثيل المسرحى يتفق

والرؤية العامة للإخـراج . ويؤكد المخرج أن التمثيل هو فى أحـد معانيه نوع من التقمص الروحى وذلك فى مشهد البروفة الذى نرى فيه مجموعة الممثلين الهواة يدخلون فى حالة تشبه حـالة الغيبوبة وكأن جنيا أو روحا من الأرواح قد سكنت أجـسادهم . وتجسيـدا لهذا المفهوم يجـعل المخرج الممثلين يتقـمصون الأدوار المختلفة ويلعبـون أكثر من دور . وهو في هذا يتبع منطق الحلم . ففى الأحلام تذوب الشخصيات بعضها فى البعض ، وتتداخل الأزمنة والأماكن وهذا مانراه يحدث على خشبة المسرح - فالقصر يذوب فى الغـابة ، والأميرة تـتحول إلى ملكـة الجان ، والممثلـون الهواة تتقـمصـهم أرواح الجن والعفـاريت . والمخرج إذ يتـبع هنا منطق الحلم والتحـولات الـسيـريالية اللاعـقلانيـة التـى تصحـبـه ، بل وتحكـم بناءه ومساره ، لا يخالف الرؤية الأساسية للنص . فشكسبير يؤكد عنصر الحلم فى العنوان ويؤكد منطلق الحلم من حـيث التحولات النفسية اللامـفهومة التى تصيب الشخـصيات فى رحلتهم خلال الغـابة المظلمة - تلك الرحلة التى قارنهـا بعض النقاد - مثل (يان كـوت) فى كتابه الشهـير **شكسبير معاصرنا** - برحلة الإنسان داخل مناطق اللاوعى المظلمة التى لايحكمها قانون العقل أو المنطق ولا تتدخل فيها عناصر الزمان والمكان .

أن الحـركة الدرامـية فـى مسـرحيـة **حلم ليلة الصـيف** تنتـقل بالشخصيات من عالم الواقع الاجتماعى بقوانينه العقلانية وقوالبه وتقاليده وقـيوده - ذلك العـالم الذى يمثله القـصر - إلى عـالم اللاوعى والحلم

بفوضويتـه وعشوائيته ولاعـقلانيته - ذلك العالم المتـمثل فى الغابة الذى تتوه فيه الشخصيات ويقوم فيه الممثلون ببروفاتهم فى محاولة الانتقال إلى عالم الوهم الفنى الكامل الذى يتبع منطقا يماثل منطق الحلم ويختلف عن منطق الحياة .

وبعد هذه الرحلة الاستكشافية تعـود الحركة الدرامية إلى عالم الواقع لتعـقـد مصالحة درامـية بين الوعى بقوانينه واللاوعـى بمنـطقـه الخاص . وفى هـذه الحـركـــة الدائرية يلمس القـارىء رؤية تقـــتـرب من الفكرة الـفرويدية الشائعة التى تقول بأن الصحة النفسية للفرد لا تتوفر إلا إذا ألم الإنسان بأعـماقه النفسيـة وتكشف باطنها وتقبلها دون وجـل أو خجل أو خداع .

ولا أعتقـد أن تفسير (يان كوت) الفـرويدى لمسرحية شكسبـير كان غائباً عن ذهن المخرج . بل أن هذا التفسير الذى روج له (بيتر بروك) فى اخراجه لهذه المسرحية فى الستـينات ؛ والذى أصبح أكثر التفسيرات ترددا فى الأوساط المسرحـية الانجليزية هيمن بصورة كـاملة على العرض الذى رأيناه فى القاهرة . لقـد استخدم المخـرج سُخرية شكسـبير المتعـمدة من مفـهوم الحب الرومانــسى الأفلاطونى وتأكيـده على وجود البـعد الجنسى الشـهوانى المتـقلب فى عاطفـة الحب ليؤكـد الجانب المظلم الـذى يتمـيز بالعدوانية والقـسوة ، وحول شخصية الممـثل الهاوى (كوينس) من رجل إلى أمرأة ليقدم على المسرح مشهدا من نوعية (الجروتسك) - الذى يجمع

بين التشويه والرعب والضحك - يصور اغـتصاب الحرفى (بوتوم) بعد أن أصبح حمارا للمدعوة مس (كوينس) .

وقد أزعج هذا المشهـد بالذات ، والتفسير الفـرويدى العنيف لمشاهد الغابة ، إلى جانب التـرجمة الجنسيـة الواضحة لعاطفه الحب فى جـانبها المظلم كل من يتمسك بالقراءة الرومانسية البريئة للمسرحية . ولكن مهما كان الاعتراض علي جراءة أو اباحـية بعض المشاهد إلاأنه لا يسعنا إلا أن نعـترف بأن هذه المشـاهد كانت لهـا ضرورتهـا الدراميـة فى إطار الرؤية الإخراجية العامة للنص .

الليلة الثانية عشر .. أم مسرح العرائس ![*]

زارت القاهرة حديثا فرقة مسرحية انجليزية تدعى فرقة «تشيراب» وقدمت تحت رعاية وزارة الثقافة والمجلس البريطانى ثلاثة عروض لمسرحية شكسبير «**الليلة الثانية عشر**» فى القاهرة والإسكندرية على مسرحى الجمهورية وسيد درويش .

ومسرحية **الليلة الثانية عشرة** من أبهج الكوميديات الشكسبيرية قاطبة ،وهى أقرب ما تكون إلى ما أصبح يعرف الآن بالكوميديا الموسيقية إذ تتخللها الأغانى بصورة دائمة ، وتكون جزءا حيويا من نسيجها وجوها الدرامى .

والمسرحية تقوم كما هى عادة شكسبير فى كوميدياته على قصة حب تقليدية تتخللها صعوبات ما تلبث أن تنتهى ليجتمع شمل العشاق فى النهاية . وأيضا كعادة شكسبير نجد أنه حدوته الحب البسيطة تفجر قضايا

(*) مسرحية : **الليلة الثانية عشر** ، عرض بريطانى زائر قدم على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٦ .

إنسانية خالدة مثل علاقة المظهر بالمخبر ، وعـلاقة اللغة بالحقيقة ، وقضية ديمومة المشاعر - بل والحقيقة ذاتها - فى إطار التغير الدائب الذى يفرضه الزمن .

فالمسرحية تقدم لنا حـبكتين أساسيتين تتكون كل منهما من رباعى : فالحبكة الأولى تنتظم كل من الدوق **أورسينو** والنبيلة **أوليفيا** ،**وفيولا** وأخاها فى قـصة حب مـتداخلة يعرقل مـسارها خداع المـظاهر من خلال الملابس والتنكر والأقنعة . فالبطلة فيولا تتنكر فى زى رجل بعد اعتقادها بغرق أخيها ، وتعمل فى بلاط **أورسينو** وتقع فى غرامه بينما هو غارق فى غرام **أوليفيا** ، ويرسـل **أورسينو فيولا** لتـخطب ود **أوليفيا** حيث تقع **أوليفيا** فى غرامها معتقدة أنها رجل من أصل نبيل . وتنتهى المشكلة عندما يظهر أخو **فيولا** الذى يشبهها تماما فتتزوجه **أوليفيا** بينما يتزوج الدوق **فيولا** .

والحبكة الثـانية تقدم لنا من خـلال رباعى آخر يتكون من **السير توبى** عم **أوليفيا** ، والفارس **السير آجيوتشيك** الذى يخطب ودها ، وخادميها **ماريا وملفوليو** تنويعة ساخرة بالغة الـهزلية على قصة الحب المعقـدة التى تشغل الحبكة الأولى وذلك مـن خلال «المقلب» الذى تدبره **ماريا** الخادمة الذكية للخادم **ملفوليو** لتفضح تصنعه للفضيلة الذى يخفى مطامعه فى الزواج من سـيدته ، إذ هى تجعله من خلال حيلة ذكيـة يغير

مظهره وتصرفاته بحيث يصبح مسخا شائها بالغ الفكاهة كما فعلت **فيولا** فى الحياة .

وخارج الحبكتين يقف المهرج ليعلق على الأحداث بحكمه بالغة مؤكدا فساد المظاهر واللغة ، بل أنه يصف نفسه فى احدى اللحظات بأنه مفسد للكلمات ، ويبرز كيف تستخدم الشخصيات اللغة للتظاهر والخداع واخفاء الحقيقة .

والمسرحية رغم شحنتها الكوميدية البالغة لا تكاد تخفى رؤية حزينة لطبيعة الحياة التى يراها شكسبير وكأنها حقيقةً عرض مسرحى عابر يعج بالأقنعة والمظاهر واللغة الكاذبة لا يلبث أن يبدأ حتى ينتهى : فالحب وهم ينتهى بانتهاء الشباب ، واللغة وسيلة خداع ، والمظهر ستار يخفى الحقيقة. ولايبقى للإنسان سوى أن يتقبل هذه الجرعة المريرة من الحقيقة . ويضحك منها ، ويستمتع بها على علاتها كما يفعل **السير توبى** .

وفى العرض الذى الذى قدمته فرقة «تشيراب» لهذه المسرحية سعى المخرج إلى بروزة هذا المفهوم للحياة على أنها مسرح صاخب ، خادع وزائل ، فحول العرض كله إلى شبه عرض لعرائس الماريونيت مؤكدا هذا المفهوم فى البداية والنهاية عن طريق حركات الممثلين . كذلك استغل عنوان المسرحية الذى يشير إلى الاحتفالات بأعياد الكريسماس التى تستمر أثنتا عشرة ليلة ، ومناسبة كتابتها - إذ كتبها شكسبير لتعرض فى البلاط فى هذا الاحتفال - فأضاف إلى العرض بعضا من العناصر

المسرحية التى تميز العروض المسماه **بالبانتومايم** (رغم أنها ليست صامته) ، والتى تقدم للأطفال والكبار على السواء خلال هذه الاحتفالات فى الغرب حتى الآن ، وأهمها قيام الرجال بأدوار النساء والعكس ، خاصة دور المربية أو الخادمة الذى يتسم بالهزل الشديد فى عروض **البانتومايم** والذى عادة ما يؤديه نجم كوميدى مشهور ، ودور البطل الذى تقوم بأدائه نجمة مسرحية جميلة . والجدير بالذكر أن نص المسرحية يسمح بإدخال مثل هذه الملامح المميزة حيث أن شكسبير يجعل بطلته تتنكر طول الوقت فى زى رجل ، ثم تقوم بدور أخيها الرجل أيضا حيث أنه يشبهها تماما فى العرض .

وفى هذا الإطار الذى يسعى إلى تأكيد «مسرحية» العرض المسرحى - أى حقيقته كلعبة مصنوعة ، وإلى الغاء أى إيهام ولو مؤقت بأن المتفرج يشاهد جزءا من الواقع متناسيا خشبة المسرح - فى هذا الإطار الذى أكده الديكور الشديد البساطة الذى يصور خلفية سيرك تصويرا رمزيا عن طريق رسومات لاعبى الترابيز والعقلة ، والذى أيضا أكدته ملابس الشخصيات ومكياجهم اللذان جمعا بين ملامح العرائس ولاعبى السيرك ، تمكنت الفرقة من تقديم عرض ممتع سريع الإيقاع ، إلا أن المبالغة الشديدة فى عنف الحركة وفى تنغيم أجزاء كثيرة من النص إلى جانب الأغانى التى يعج بها ، فضلا عن المبالغة فى إبراز العبارات والمعانى الخارجة فى النص عن طريق الاشارات الجسدية الواضحة كاد أن يلقى بالنص فى بعض

الأحيان فى هوة الهـزليات الجنسية الرخيصـة . ولكن أداء الممثلين البارع نجح فى الاحتـفاظ باللحظات الشعـورية العميقـة خاصة فى مشـاهد لقاء العشاق وفى مشـاهد الحيرة الشديدة والألـم الـذى يسببـها اختلاط المظاهر وخلط الحـقائق ، وذلك رغـم التزامهم جميعا بأسلوب الأداء الذى يذكرنا طول الوقت بمســرح العرائس ، ويتــسم فى معظمــه بالمبالغة الـشديدة فى الالقاء والحركة التى تثير الضحك .

ولعل أهـم ما اسـتفدناه من هـذا العرض هو درس عمـيق فى كيفـية تقديم عـرض مـسرحى كـبير يعج بالـشخصـيات بأقل عدد مـن الممثلين المدربين تدريبا ممتازا وبأقل قدر من الإمكانيات والديكور ، لقد كانت قدرة المؤديين فى الانتقـال من دور إلى دور فى سرعة فـائقة مع تغيـير الملابس مثارا للإعـجاب حقا ، بل وأيضا لبعض الحـسد . ويكفى أن نعرف أن عدد الشخصيات فى المسرحيـة أربعة عشر وعدد الممثلين الذين قدموها هو ستة .

ولعل الدرس الثانى والأهم الذى ينبغى أن نتعلمه هو أن التـعرض لنص كلاسيكى لا يـجب أن يكبله احترام زائف يجعلنا نرهب اسـتخدام خيـالنا لتقديمه بصـورة جديدة تتـفق ورؤية العصر ، بل وتتـفق وحدود امكانيات الفرقة والمسرح الذى يقدمه مهماكانت ضآلتهما .

وتذكر فى هذا الصدد الضجة الزائفة التى قامت عندما عرضت حديثا كوميـديا أخرى لشكسبيـر فى أعداد عامى كان الغـرض منه أبراز روحها

المعاصرة ، وطبيعة لغتها الحقيقية ، ودلالاتها الخالدة التى لا تتقيد بزمان أو مكان . ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن الدكتور سمير سرحان اختار لها إطاراً أكثر جرأه أو لو أنه لم يلتزم الكثير من الحكمة فى تقييد روح العامية الصرفة واللغة الخارجة التى تسود كثيرا من أجزاء النص الأصلى .

وكم يحزننا نحن محبى شكسبير دون رهبة زائفة أن نرى أى عرض أجنبى يقابل بالتهليل مهما تجرأ فى معالجة هذه الكلاسيكيات بينما تلقى الأحجار والاتهامات الظالمة على كل من يتعرض ببعض الصدق الجرىء لتقديم شكسبير كما هو فى الحقيقة من أهل بلدنا .

قراءة إخراجية جديدة
فى نص قديم(*)

فى عصـرنا هذا ، الذى ارتفعت فيـه أصوات النقد النسـائى مطالبة بإعادة فحص التـراث الإنسانى لتنقيته من شـوائب الأيديولوچيا الأبوية ، أو تعريتها على الأقل ، تحـولت مسرحية **ترويض النمرة** أو **ترويض الشرسة** (فى ترجمة د. سـهير القلماوى) إلى مسرحـية مشكلة ، تطرح تساؤلات عديدة حـول موقف شكسبير من المرأة ، وتسـبب حرجاً شديداً لكل عشاقـه المؤمنين بتقدميتـه الفكرية على عصره ، وسماحـته واستنارة نظرته للعالم .

فمنذ بداية القـرن العشرين - عـصر المطالبة بحـرية المرأة وحقوقـها ومساواتهـا بالرجل - أصبح تقديم هذه المسـرحية أمراً شائكاً من الـناحية الفكرية مهما أسبغ عليها المخرجون من عناية فنية . فها هو چورچ برنارد

(*) مسرحية : **ترويض النمرة** . تأليف : وليام شكسـبير ، إخـراج : إيان تالبوت ، قدمتها فـرقة نيوشكسبير البريطانية على مسـرح الأوبرا الكبير فى الفترة من ٢ إلى ٨ أبريل عام ١٩٩٤ .

شو يعلق على عرض للمسرحية قبل بداية القرن بثلاث سنوات فيكتب فى عدد ٦ نوفمبر ١٨٩٧ من صحيفة «ساترداى ريفيو» قائلاً : «إن أى رجل يتمتع بأدنى درجة من رقى المشاعر لا يمكنه أن يشاهد المسرحية حتى نهايتها فى صحبة امرأة دون أن ينتابه شعور عارم بالخزى من الدعوة إلى سيادة الرجل التى يتضمنها الرهان على الترويض والتى يضعها شكسبير فى النهاية صراحة على لسان المرأة نفسها» . وتظل نغمة الخجل والاشمئزاز تتردد فى الثلث الأخير من القرن إذ نجد الناقد البريطانى المعروف مايكل بيلنجنون يعلق على عرض للمسرحية قدمته فرقة شكسبير الملكية فى مدينة ستراتفورد عام ١٩٧٧ من إخراج المخرج الفذ مايكل بوجدانوف فيقول فى صحيفة (الجارديان) ، عدد ٥ مايو من نفس العام ، أنه لم يستمتع بالعرض مطلقًا ، بل ووجد فيه ما يحبذ فكرة فرض الرقابة على اختيار النصوص المسرحية ، وأنهى مقالته متسائلاً عما إذا كان هناك ما يبرر إحياء مسرحية كهذه تشين عصرنا ومجتمعنا ؟ أليس من الأفضل أن نتركها فى مكانها على رف المكتبة ؟

ورغم ذلك لا يمل المخرجون من تناول النص فى عروض متتالية وتظل شخصية كاترينا الشرسة تستهوى الممثلات القديرات وتتحداهن جيلاً بعد جيل . وفى كل مرة يواجه المخرج مشكلة تفسير النص والتعامل مع ما أسماه بيلنجتون بجانبه «الهمجى الوحشى البربرى» .

وفى هذا الصدد ، وجد بعض المخرجين الحل فى إبراز شخصية كاترينا فى صورة شاذة كريهة ، لا تحمل أى مسحة تثير التعاطف ، بينما

آثر البعض تبنى المنظور التاريخى مهتدين بدعوة بعض النقاد إلي تقييم النص وطرحه فى سياقه التاريخى . وتقدم لنا الباحثة آن بارتون أبلغ تلخيص لهذه الدعوة فى دراسة بعنوان «عودة الشرسة» نشرتها دورية «مودرن لانجويدج كوارترلى» (العدد ٢٧ ، عام ١٩٦٦) فتقول :

«بالمقارنة بالأزواج الذين يقيدون زوجاتهم حين يخطئن ويضربوهن ويفصدن دماءهن لتخور قواهن أو يسجنهن داخل جلد حصان ميت بعد تمليحه - وهو ما كان الأزواج يفعلون بزوجاتهم فى العصور الوسطى - يبدو بتروشيو نموذجًا للذكاء والإنسانية وإن لم يكن بالضبط روميو» .

ورغم بلاغة حجة بارتون إلا أن المشاهد الأوروبى المعاصر يصعب عليه تقبلها ، لذا عمد كثير من المخرجين إلى توظيف النص كعريضة للاحتجاج على قهر المرأة ، وإلى تصوير كاترينا كنموذج للمرأة المقهورة التى تنطق بما يطلبه منها المجتمع فى مشهدها الأخير ، وتتشدق بقيمة سيادة الرجل بينما ينضح صوتها بالمرارة والثورة المكبوتة . ويمثل تناول المخرج تشارلز ماروفيتز لهذا النص عام ١٩٧٥ ذروة هذا التيار ، فقد قام بإعداد النص بدرجة كبيرة من الحرية ، مضمنًا إياه مشاهد حب معاصرة ، وجعل بتروشيو يغتصب كاترينا بعد أن يصيبها بالجنون . وفى هذا العرض تدخل كاترينا فى مشهدها الأخير وقد ارتدت ملابس تشبه ملابس نزلاء المعتقلات ، أو المصحات العقلية ، وتلقى خطبتها

الأخيـرة بصورة آلية ، وكأنهـا تكرر تحت ضغط الخوف والإرهاب شـيئًا حفظته عن ظهر قلب . وهكذا حول ماروفيتز عرضه إلى ما يشبه الدراسة المفصلة لآليات القهر وإلى بحث فى السادية الذكورية وغسيل المخ .

(انظر حديث ماروفيتز نفـسه عن العرض فى كتابه The Shrew ، عام ١٩٧٥ ، ص ٧٧) .

وإذا كان هذا هو مـوقف النقاد والمخرجين فى الغـرب من مسرحـية **ترويض النمرة** ، فـمـاذا عن مـوقـفنا نحن ؟ لابد وأن نعـتـرف أن مجتمعنا لا يرى غضـاضة على الإطلاق فى ضرب الرجل لزوجته بغرض تأديبـها ، ولا يعـترف فى قـرارة نفسـه بالمسـاواة بين الجنسين بل يحث الزوجة على طاعة الرجل فى كل الأمور - عدا معصية الخالق ، ويرى أن واجب المرأة الأول هو خـدمة الزوج والترفـيه عنه ، بل ربما رآه الـبعض واجبـها الوحيد . إن خطبـة كاترينا الأخيـرة التى تحث فيهـا النساء على الطاعة العمياء للرجال والتى تبدو مخـجلة فى الغرب عادة ما تلقى ترحيباً بين الرجال الشرقيين الذين يجدون فيها تدعيمًا لموقفهم من المرأة وتكريسًا لصورتها الضـعيفة الخـانعة . لكن عددًا لا بأس به من النساء الشـرقيات المتـعلمات يسـتشـعرن حـرجًا شديدًا إزاء هذا النص عـامة وهذه الخطـبة العـصماء خـاصة . وقـد عبـرت لى بعض الأسـتاذات الجـامعيـات عن امتعاضهن من اختيار فرقة «نيوشكسبير كامبانى» لهذا النص بالذات لتأتى به إلى مصـر ، فهو نص يبدو فى ظاهره ومـجموعه وكـأنه يساند ويؤازر

التيارات السلفـية الحالية التى ترفض حق المساواة للمـرأة وتطالب بعودتها إلى المنزل وحرمانها من العمل العام وتغييبها عن ساحة الحياة العملية .

وفى حالة المهاجمين لمسرحية **تروض النمرة** لما يرونه فيها من نزعة شوفونيـة ذكورية واضحة ، كمـا فى حالة الموظفين لها كعريضـة للهجوم على حـقيـقة قـهـر المرأة ، يلمس القارىء تجـاهلاً واضـحًا لبناء النص وتشكيله ، فكل من الفريقين يركز على الكلمة المنطوقة فى تجاهل شبه تام للبناء الكلى للعمل الذى لا يمكننا الإلمام بالمعنى الكلى للمـسرحية إلا من خلاله .

لقد عـانت مسرحـية **ترويض النمرة** من التـركيـز الشـديد على حبكتها الرئيسية فى تجاهل واضح لحبكتـيها الفرعيتين اللتين تشكلان فيما بينهما إطار التفسير ومنظور الرؤية .

لقد وضع شكسبير قصة ترويض كاترينا وعـلاقتها بزوجها بتروشيو فى إطار متمسرح واضح فجعلها جزء من مـسرحية تمثلها فرقة من الممثلين المتجولين أمام رجل وقع ضحية خـديعة فكهة دبرها سيد ثرى لإقناعه بأنه سيد القصر لمدة ليلة . وقد استهلم شكسبير قصة الخديعة هذه - كما فعل سعد الله ونوس فى **الملك هو الملك** ونجيب الريحانى فى **سلامة فى خير** وغيـرهم - من إحدى قـصص **ألف ليلة وليلة** التى يقوم فـيها الخليفة هارون الرشيد بإقناع شحاذ عن طريق التمثيل والإيهام والحيلة بأنه خليفـة المسلمين ثم يعيده فى الصـباح التالى إلى قواعـده الفقيرة المعـدمة

سالمًا . وحين تصل مجموعة الممثلين فى المسرحية إلى بيت السيد الحقيقى يطلب منهم تمثيل مسرحية لإمتاع السيد الوهمى . وهكذا يجد المتفرج نفسه يشاهد مسرحية داخل لعبة وهمية تشبه المسرحية - إذ إنها تعتمد على التقنع والإيهام من خلال التمثيل . وما أن تبدأ المسرحية الداخلية - التى تعتمد بدورها على التقنع والتخفى والإيهام التمثيلى - حتى نجدها تتحول إلى إطار يحتوى مسرحية أخرى تختص بعلاقة كاترينا الشرسة بمروضها بتروشيو .

وينجم عن هذه التركيبة المتمسرحة المتداخلة إيجاد مسافة واسعة تفصل ما بين عالم المسرحية وبين الواقع بحيث تبدو لنا كاترينا ومروضها وكأنهما يجسدان معًا حلمًا مستحيلاً من أحلام اليقظة ، يداعب خيال رجل مقهور ، يحلم بترويض زوجه وإخضاعها ، لكنه لا يلبث أن يفيق حين يرحل الممثلون .

ويلح النص على عنصرى الحلم والوهم المسرحى من خلال تواجد السمكرى «سلاى» الذى يتوهم أنه سيد ، وكذلك السيد الحقيقى ، بصورة دائمة كمتفرجين على خشبة المسرح ، وقد يغفو «سلاى» أحيانًا فتبدو المشاهد المعروضة أمامنا وكأنها حلم يحلمه ، يختلط بالمسرحية التى تمثل أمامه ، ويتقاطع معها . وهكذا ، تكتسب خطبة كاترينا النهائية - إلى جانب أحداث ترويضها - سمة إشباع رغبة «سلاى» فى الانتقام من زوجته المتسلطة عن طريق الحلم الذى لم يقصد شكسبير أن يأخذه المتفرج

مأخذ الجد ، أو أن يعتبره موقف المؤلف من المرأة عموماً . فالمرأة فى مسرح شكسبير تبدو دائماً فى صورة إيجابية سواء كانت طيبة أم شريرة ، وهى عادة أبعد ما تكون عن الخنوع والاستسلام للقهر .

وفى العرض الذى شاهدناه على مسرح الأوبرا الكبير فى الفترة من ٥-٨ أبريل عام ١٩٩٤ وقدمته لنا فرقة نيو شكسبير ، (التى تأسست منذثلاثين عاماً وتخصصت فى عروض الهواء الطلق والتجوال) - فى هذا العرض الذكى البديع تمكن المخرج إيان تالبوت من اقتناص روح الحلم والتمسرح المنبثة فى النص ، ونجح من خلال ذلك فى الإفلات من المشكلات الأيديولوچية التى يثيرها عادة ، واستخرج من النص رؤية تقدمية شجاعة .

لقد احتضن إيان تالبوت روح التمسرح فى النص وأبرزها بوضوح فجاء الديكور يمثل خيمة سيرك ، وارتدى الممثلون جميعاً أقنعة مهرجى الكوميديا دبللارتى ، واعتنقوا أسلوبهم الكاريكاتورى النمطى فى التمثيل ، وأضاف إليهم المخرج ملامح من مهجرى السيرك ، ووظف الموسيقى المعهودة فى السيرك أحياناً كفواصل بين المشاهد ، بل وضمن العرض صوراً هزلية تحاكى فقرات السيرك فوجدنا حصان بتروشيو يدخل إلينا فى بدلة من المربعات البيضاء والسوداء يرتديها شخصان يمثلان الحصان ، فيدوران حول الحلبة المستديرة فى قفزات فكاهية ثم يجلسان معاً وقد وضعا ساقاً فوق الأخرى ، ثم يقدمان نمرة قفز حواجز هزلية .

وأغرق المخرجُ المنظر المسرحى فى بحر من الألوان الصارخة التى جعلته أقرب إلى رسوم الأطفال فى بهجتها وصخبها اللونى ، وتميز التشكيل الصوتى للعرض بصخب مماثل ، فتنوعت أصوات الممثلين بين الطبقات الصوتية المتباينة بدءًا «بالباص» العميق وإنتهاء «بالسوبرانو» الحاد ، وامتزجت نغمات ألحان السيرك المسجلة بالموسيقى الحية الناعمة ، كما امتزجت ألحان أهازيج الأطفال المعروفة بأحدث إيقاعات أغانى البوب .

ووسط هذا الصخب اللونى والحركى والسمعى تدفق العرض لاهثًا مرحًا فبدا وكأن المخرج لا يسعى إلى شىء سوى البهجة والمرح ضاربًا عرض الحائط بكل الدلالات الاجتماعية للنص وبأى رسالة فكرية قد يتضمنها أو مواقف أيديولوچية قد يثيرها .

لكن هذا التيار المتدفّق من المرح والهزل والصخب الطفولى كان يهدأ أحيانًا ، وكأن الريح التى تدفعه قد سكنت فجأة ، وفى لحظات السكون تلك كان المتفرج يلمح خيوط نسق فكرى يتشكل فى نعومة ويزداد وضوحًا مع تقدم العرض حتى يكتمل عند نهايته .

ووفق هذه الرؤية الفكرية التى استلهمها تالبوت من مبنى النص (وإن غابت صراحة عن سطحه اللغوى) تتحول مسرحية **ترويض النمرة** من تجسيد للصراع بين الرجل والمرأة حول فرض الإرادة والسيطرة إلى تصوير ساخر للطبقة البرجوازية ، يعرى فساد قيمها ، وزيف رؤيتها للعالم ، ونزعتها المادية المتأصلة ، وروحها التجارية ، ومرض النفاق الضارب فى

أعماقها . وفى إطار هذه الرؤية التفسيرية يتحول بتروشيو وكاترينا عن دورى القاهر والمقهور إلى أسلحة لتعرية فساد حياة الطبقة الغنية فى مجتمع مدينة بادوا التى تموج بالزيف والأقنعة المادية والمعنوية . ويتم هذا التحول بصورة ناعمة من خلال لغة المسرح الصرفة - أى من خلال الحركة والإيماءة والإيقاع والتلوين الصوتى ، ومن خلال التغيرات الدالة فى الإضاءة ، والتنوع فى أسلوب الأداء التمثيلى بين الواقعية والمبالغة الكاريكاتورية ، وعبر عدد من التناقضات والتوازيات الذكية بين المشاهد المختلفة وبين الألوان المستخدمة فى الملابس .

لقد عمد المخرج هنا - على عكس من سبقوه فى تناول النص - إلى وضع البناء الدرامى فى الصدارة وإبرازه باعتباره الوسيلة الأولى لطرح تفسيره فأكد - على المستويين الصوتى والبصرى - الاختلاف الواضح بين عوالم الحبكات الثلاث ونسيجها الشعورى ، رغم احتوائها جميعًا فى خيمة السيرك . ففى المشهد الافتتاحى ، تخبرنا لافتة بأننا فى قرية إنجليزية ، ويلف المسرح ضوء أزرق خافت ، يخفى ألوان خيمة السيرك الفاقعة ، فكأنه ضوء الواقع العادى . ويرتدى الممثلون فى هذا المشهد ملابس يتسيدها اللون الأسود مع بعض لمسات من الأبيض ، ويتسم أسلوب التمثيل بالواقعية . ولكن ما أن تبدأ لعبة خداع السمكرى المعدم «سلاى» حتى ترتفع الإضاءة قليلاً وتتحول عن اللون الأزرق إلى الأصفر الماحل وتبرز لمسة لونية جديدة فى ملابس الخادم الذى يمثل دور زوجة

«سلاى» الوهمية . ويتأكد التقابل بين الحقيقة والإيهام من خلال ملابس هذا الخادم وألوانها ، فتحت ثوبه الأنثوى البنى المرقش نلمح بنطاله الأسود .

وهكذا تنشأ رابطة أولية منذ البداية بين الألوان وبين فكرة الخداع عبر التقنع . ونلحظ هنا تغيراً ملموسًا فى أسلوب التمثيل الذى يتسم بالمبالغة فى الصوت والحركة .

وتتعمق الرابطة بين الألوان والإضاءة الساطعة والمبالغات التمثيلية من ناحية وبين فكرة التقنع والإيهام المسرحى من ناحية أخرى حين تدخل جوقة الممثلين المتجولين إلى خشبة المسرح ، حاملة معها وعدًا جديداً بلعبة تمثيلية أخرى تدور فى إطار لعبة خديعة سلاى وإيهامه لليلة واحدة - كما يحدث فى **ألف ليلة وليلة** - بأنه سيد القصر . فحين يدخل الممثلون تسطع الإضاءة تماماً لتكشف لنا الألوان الصاخبة خيمة السيرك ، ويتسيد اللون الأبيض ملابس الممثلين القادمين مع بعض لمسات لونية فاقعة هنا وهناك . وفى هذا المشهد يظل اللون الأسود فى الملابس رمزاً واضحًا لمستوى الواقع ، لكن اللون الأبيض يتوزع دلاليًا ما بين عالم الواقع وعالم الوهم ، فهو يرمز إلى الواقع من خلال قمصان السادة وقميص سلاى البالى ومريلة صاحبة الحانة التى تعلو ثوبها الأسود . لكنه يرمز أيضًا إلى عالم الوهم المسرحى من خلال ملابس الممثلين ومن خلال المعطف الأبيض الطويل الذى يرتديه سلاى بدلاً من ملابسه حين يصدق وهم أنه

سيد الدار الغنى ، ويظل يرتديه حتى المشهد الأخير من المسرحية حين يخلعه بعد انقشاع الوهم ويعود إلى ملابسه السوداء / البيضاء مع العودة إلى واقعه .

وهكذا ، ما أن نصل إلى نهاية هذه المتتالية من المشاهد التى تطرح قصة خديعة سلاى باعتبارها الإطار الخارجى للعرض - أو الحبكة الإطارية - حتى يكون قد تكون لدينا نسق من العلامات الدالة - البصرية والصوتية - بشكل شفرة اتصال بين الصالة وخشبة المسرح .

ودون هذه الشفرة ، لا يستطيع المشاهد أن يلتقط العديد من الإشارات التى ترسلها خشبة المسرح ، فتضيع منه دلالات عديدة ، بل وقد يتوه وسط صخب الألوان والضجيج الصوتى فيضيع منه المسار الدلالى للعرض . فبدون هذه الشفرة قد لا يدرك التقابل الساخر بين الخادم المتنكر فى زى الزوجة المزعومة لسلاى وبين الشقيقة الصغرى بيانكا ، والذى يقيمه المخرج من خلال تشابه طبقة الصوت الحادة التى تميز كليهما . إن هذا التقابل يضفى من البداية على شخصية بيانكا - الأخت الجميلة المهذبة المطيعة - دلالة الزيف والاصطناع ، فكأنها مسخ شائه للمرأة لا نموذجًا مثاليًا لها كما تتصور معظم الشخصيات . ودون الإلمام بهذه الشفرة المبدئية أيضًا لن يتنبه المشاهد إلى دلالة استخدام الإضاءة الزرقاء الخافتة في مشهد وصول كاترينا إلى منزل بتروشيو وما تشير إليه من انتقال من عالم الأقنعة والألوان والأوهام فى مجتمع مدينة

بادوا ، إلى عالم الحقيقة الخالية من الرتوش فى هذا البيت الريفى المنعزل الذى يشبه القرية الانجليزية التى شهدناها فى المتتالية الافتتاحية . كذلك قد لا ينتبه المشاهد إلى دلالة إلتزام كاترين هاريسون (فى دور كاترينا)تمامًا بأسلوب الأداء الواقعى ، وتحول جوردى جونسون (فى دور بتروشيو) من المبالغات الكاريكاتورية إلى الواقعية تدريجيًا كلما توثقت صلته بكاترينا . إن الأداء الواقعى يميزهما عن بقية شخصيات الحبكة الثانية التى تدور فى عالم مدينة بادوا الزائف ، كما يقربهما من عالم القرية الانجليزية وسكانها . ورغم أن هذه القرية الانجليزية لا تعدو أن تكون وهمًا مسرحيًا هى الأخرى ، وإطارًا تمثيليًا للحبكتين الأخرتين ، إلا أنها ليست عديمة الصلة بالواقع ، بل هى أقرب دوائر الوهم فى المسرحية إلى الواقع ، فالمخدوع سلاى لا يلبث أن يسترد وعيه وهويته بعد إنتهاء المسرحية داخل المسرحية ، كما أن المخرج يجعله يجلس بيننا فى الصالة مع السيد لمشاهدة تلك المسرحية ، كما يجعله يتنقل بحرية وبساطة من الصالة إلى خشبة المسرح بين الحين والآخر. قد تكون القرية الانجليزية هنا وهمًا مسرحيًا مؤقتًا وقد يستمتع أهلها بلعبة الإيهام ، لكنها لا تسمح للوهم أن يتوسع حتى يغدو الحقيقة الوحيدة ، كما يحدث فى مدينة بادوا حيث يلتهم الوهم الحقيقة تمامًا ولا يبقى من الوجوه سوى الأقنعة .

لقد نجح العرض في تفسير شخصية كاترينا وتطورها فى ضوء انتقالها الدرامى وفق بناء المسرحية من موقعها الهامشى فى الحبكة

الصغـرى ، إلى موقعها الـرئيسى فى الحبكة الكبرى ، وانتـهى بها إلى مشارف الحـبكة الإطارية - فكأنها فى رحلتها هذه تنتقل من مـجتمع بادوا الغارق فـى الزيف والمادية (الحبكة الصـغرى) إلى عـالم الريف فى بيت بتروشيو (الحبكة الكبـرى) إلى مشارف القرية الانجليزية التى تقف بدورها على حافـة واقع المتفرج (الحبكة الإطـارية) . وكأن هذه الرحلة هى رحلة من الوعى الزائف إلى الـوعى الحقـيـقى ، ومن زيف المدينة إلى صـدق الريف ، ومن إسار أقنعـة البرجوزاية وأدوارها النمطيـة إلى حرية الوعى بالذات بعيدًا عن الأنماط والصور الموروثة . ويشـير المخرج إلى التحولات التى تطرأ على شخصيـة كاترينا عبر رحلتها هذه من الزيف إلى الحـقيقة من خلال علامـة بصرية واضحة ، إذ يأخذ قناعـها الأبيض المرسوم على وجهها فى التلاشى بمرور الوقت حتى تصبح فى النهاية الشخصية الوحيدة التى تظهر وجهـها الحقيقى . وكما يخـتفى قناعها تختفـى أيضًا ملابسها الأنيقة ، ويتحول ثوب زفـافها إلى أسمال بالية متسخـة ، وتتحرر قدماها من قـيود الأحـذية ، فكأنهـا فى كل هذا قد تخلـت عن كل ما يربطهـا بطبقتها الغنية الزائفة واقتربت من عالم السمكرى الريفى البسيط سلاى ، الذى ترتدى اللون الأبيض مثله منذ زفافـها إلى بتروشيو وحتـى مشهدها الأخير . لقد تمكن المخـرج بذكاء شديد من توظيف اللون الأبيض لإبراز حركـة المسرحـية من الوهم إلـى الحقيـقة ، ولتـوضيح العـلاقة البنائـية والدلالية بين حبكات المسرحية الثلاث .

والحق أن كـاترينا وسلاى يشكلان فـيـما بينهـما من خـلال اللون الأبيض مفارقـة مرئية ملموسـة توضح أوجه التشابه والتناقض بـينهما ، وتفسر التحـول فى شخصية كاترينا من الفتاة الغنيـة المرفهة المدللة الأنانية إلى إنسانة بسيطة تميز الحقيقة من زيف المظاهر وتنشد الصدق الذى يتمتع به الريفـيـون البسطاء والعـاملون الكادحـون . فكاترينا تبـدو فى ثوبهـا الأبيض المهلهل كشحاذة حافية القـدمين رغم أنها سيدة ثرية رفيعة المقام ، أما سـلاى (الشحاذ فى الحـقيقـة) فيبدو من خـلال ثوبه الأبيض النظيف سيدًا عظيمًا غنيًا ! والاثنان بالإضافة إلى ذلك يتعرضان لتمثيلية خادعة ، الهدف منها إقناع كل منهما أنه شخص مختلف عن صورته المعتادة ، وفى نهاية هذه التمـثيلية ، فى كلتا الحالتين ، يصل كل منهـما إلى درجة من النضج ، ويستـرد شخصـيته الحـقيقـية التى لم يكن يدركهـا من قبل ، فسلاى يفيق من سكره ويقرر ألا يظل زوجًا خانعًا مـقهورًا بعد ما شاهده ويظنه حلمًا ، أمـا كاترينا فـتتـحـرر من كل الصور التى التـصقت بهـا والأدوار التى فرضت عليها فزيفتها فلا تصبح كاترينا النمرة الشرسة ، أو كاترينا الزوجة الخانعة المطيعة ، بل تغذو كاترينا الإنسانة الصادقة فقط . وقد أصاب المخـرج حين جعل بتروشيـو فى مشهد الخيـاط يرفض الثوب الذهبى الفج الى يحضـره الخياط بدعـوى أنه لا يناسب كاترينا ، وذلك رغم أن كـاترينا تتمناه وتعـلن أنه على أحدث مـوضة ترتديهـا سيـدات طبقتها الغنية ، ويحمل رد بتروشـيو مفارقة ساخرة حين يقول لها : حين تصبحين سـيدة مهذبة مثلهن فسـوف تحصلين على ثوب مثله . ولا يملك

المتفرج إزاء سوقية وفجاجة الثوب الذهبى الذى يشى بالمظهرية الكاذبة والقيم المادية والتفاخر بالثراء إلا أن ينفر من رغبة كاترينا فى اقتنائه ، بل ويتمنى ألا تتحول إلى سيدة مهذبة ، زائفة مثل أختها بيانكا حتى لا ترتدى مثل هذا الثوب السوقى اللامع . ويضفى اختيار المخرج لنوع الثوب الذى نراه درجة عالية من الصدق والقناعة على حديث بتروشيو التالى إلى كاترينا عن زيف المظاهر وعن أن قيمة الإنسان الحقيقية وهويته التى لا تقاس ولا تتحدد بما يرتديه من ثياب . وهكذا يتحول بتروشيو من مجرد زوج سوقى مادى شرس إلى ما يقرب من الحكيم الذى يوظف التمثيل كوسيلة لتعليم زوجته وانضاج وعيها . وتتسق هذه الرؤية الجديدة لدور بتروشيو مع رنة الرقة والحب والحنان التى كانت تغلف حديثه إلى كاترينا عادة رغم قسوته الظاهرية والتى أقنعت المتفرج بأنه يحبها حقًا ويسعى للكشف عن معدنها الأصيل حتى تنشأ بينهما علاقة حقيقية .

إن بتروشيو يتبدى لنا فى البداية - حين يصل إلى مجتمع بادوا المدنى المادى المزيف الذى يمثل عالم الحبكة الثانوية - شابًا ريفيًا ساذجًا سطحيًا يتفاخر بشجاعته وقسوته وتجرده الكامل من المشاعر الرقيقة ، فهو يعلن لصديقه هورتنسو أنه سوف يتزوج من أى امرأة مهما كانت طالما كان لديها المال . ووفق شفرة العرض العلامية ، يدل أسلوبه المتمسرح فى الأداء فى هذا المشهد على زيفه وافتقاده للوعى بالحياة والواقع ، فهو يتحدث ويتحرك فى مبالغات كاريكاتورية ، بل ويحيى صديقه عند اللقاء

بصورة هزلية واضحة ، وحين يتفـاخر بقدرته على الترويض يؤكد المخرج بعد التـمسرح بأن يـجعله يقف فوق صندوق - وكـأنه ممثل على خشـبة مسرح - بينمـا يقف إلى جواره خادمه في مـلابس المهرجين ويلعب دور الملقن تـارة أو يمده بالمؤثرات الصـــوتيـة تارة . أضف إلى ذلـك خطوته المتبخترة وملابسه الفاقعة الألوان التى تشى بالزهو .

أى أن بتروشيـو هو الآخر كما يبدو فى العرض يعـانى مثل كاترينا فى البداية من زيـف قيم مجـتمع مدينة بادوا التى يـسعى إلى الزواج من أهلها طمعًا فى المادة . لكنه مثل كاترينا لا ينتـمى انتماءً كاملاً إلى عالم الحبكة الـثانوية هذا ، فهـو يعلن صراحـة نواياه ولا يزيفهـا كمـا يفعل الآخرون (مثل والد بيانكا مثلاً) ، ويبـدو سلوكه هذا غريبًا مضحكًا شاذًا وسط ذلك المجتمع المهذب . وهو فى هذا لا يـختلف عن كاترينا ، فهى الأخرى تفضل الصراحة وتكره الكـذب والنفاق والرياء ، وتسمى الأشياء بأسمائها دون مواربة مما يجعلها تبدو شرسة تسبب الحرج للجميع فينفرون منها ، وذلك يشعرها بالوحدة والاغتراب ويدفعها إلى المزيد من الضراوة . لكن كاترينا تنشـد الحب والاهتمام فى أعماقـها - كما يفصح عـتابها لوالدها فى أول كلمات تنطقـها على خشبة المسـرح ، فهى كلمات تنضح بالمرارة - لكن شـرط الحب العـائلى والقبـول الاجـتمـاعى فى بادوا هو الانصياع لتـقاليد الزيف والرياء التى تحكم المجتمع وهذا مـا لا تقدر عليه كاترينا مهما رغبت فى ذلك .

وحين يلتقى هذان الفـردان الخارجان على العرف الاجتـماعى السائد يتعـرف كل منهمـا على نفسـه وعلى اغترابه فى الآخـر ، فيـجمع الحب بينهما من الوهلة الأولى ، ورغم أن النص الأصلى لا يفصح عن هذا فى أى مرحلة من مراحل المسرحية ، إلا أن المخـرج قد وجد أن وقوعهما فى الحب أمر حيـوى بالنسبة لقراءته التفـسيرية فأكده فى عـرضه ، إذ جعل بتروشيو يلقى بأول كلماته الفجـة إلى كاترينا وظهره إليها - أى قبل أن يراها ، ثم جعله يستدير ليواجههـا وما أن يقع بصر كل منهما على وجه الآخر حـتى يتوقف الكلام ويتـأمل كل منهمـا الآخر فى إعـجاب واضح مشبوب وهما يدوران حول الدائرة المرسومة وسط خشبة المسرح دورة كاملة تشى بإكتمال حلقة الحب حولهما .

ومنذ تلك اللحظة يبدأ سلوكهما فى التحول تدريجيًا ، وما أن يرحلا إلى بيت بتروشـيو فى الريف ، إلى عـالم البساطة والـصدق الذى تمثله الحبكة الرئيسية ، وتشـترك فيه مع الحبكة الافتتاحـية ، حتى تختفى كل ملامح المبالغة المضحكة والتفاهة والسذاجة والسوقية من شخصية بتروشيو ، كمـا تختـفى الحدة والكبـرياء والأنانية والشـراسة من سلوك كـاترينا ، وتكتسى مـواقفهـما معًا من خلال رنة الصـوت والحركة لمسـات من الرقة والألفة والحنان ، فبتـروشيو يداعب كاترينا بخطف القبعـة التى يحضرها الخيـاط ويتقاذفهـا مع صديقه هورتنسو كـكرة تحاول كاترينا التقـاطها مما يضفى على المشـهد روحًا طفولية ويجرده من قـسوته فى النص الأصلى ، ويدعهـا بعد ذلك تحتـفظ بالقبعـة وهو ما لا يخـبرنا به النص . وحين

يرسل الخيـاط بالثوب رافـضًا إياه نجده يحـيط كتف كاترينـا بذراعه وهو يجلس على المنضدة بينما تقف هى إلى جـواره ويحدثها عن زيف المظاهر فى رقة وود لا فى لهجة خطابية آمرة أو ساخرة من مشاعرها .

وهكذا يدرك المتـفرج أن الحب قـد بدأ يحولهـما معًا - لا كـاترينا وحدها - وأن رقة كاترينا ليست خنوعًا وقـهرًا بل هى رقة إنسانة وجدت الحب والاهتمام أخيـرًا - وإن جاء فى صورة غريبة غير مـتوقعة . لذلك حين يصر بتروشيـو على أن تطبعه طاعة عمياء لا يشـعر المتفرج فى هذا العرض أنه يهينها ، بل يشـعر بأنه يتدلل عليها ليختبـر مدى حبها له ، كذلك حين تطيعه كاترينا نحس أنها تفـعل ذلك وكأنها حقًا تتماشى مع خيال طفل صغير ، إذ كانت الممـثلة كاترين هاريسون تنطق كلماتها بهذه الروح تمامًا دون أى لمسة فى صوتها تشى بالقهر أو المرارة .

ويتضح تفـسير المخرج هذا لـتطور الشخصيـتين والعلاقة بينهـما فى مشهد طريق العودة إلى بادوا الذى تبدو فيه الشخصيتان وكأنهما شحاذان يرتديان أسمـالاً بالية ، فبتـروشيو لم يحرم كـاترينا وحدها من الملابس المبهرجة والمظاهر الزائفة بل حرّمها على نفسه أيضًا ، وإذا كان قد حرمها من الطعام والنوم يومًا فقد حرم نفسه منهما هو الاخر .

وتؤكد الملابس هنا انفصـالهما التام عن مجتـمع بادوا البرجوازى ، وخروجهما على أعـرافه ، وتحررهما من إسار قيمه ، فـهما يبدوان أقرب إلى «الهـيبيـز» فى عصـرنا هذا - أى إلى الرافـضين إراديًا للمـجتـمع

الرأسمـالى والناشـدين الصدق فى حـياة أكثـر فطرية وبساطـة وقربًا من الطبيـعة . وحين يدخل الاثنان إلى المشـهد نراهما جـنبًا إلى جنب وقد تشابكت ذراعاهمـا مما يشى بالمساواة بينهما واحترام بتـروشيو لكاترينا ، فهى لا تمضى وراءه كخادم كمـا ظهرت فى عروض سابقة . وحين يطلب منها بتروشيو أن تـخاطب العجوز فنشنتيو الذى يعبر الطريق أمـامها كما لو كان فتاة غضة بضة ، تطيعه كـاترينا بروح مرحة وكأنها طفلة تستمتع مع رفيقهـا بلعبة السخرية من الكبار ، وحين يعود بتـروشيو ليطلب منها أن تصلح خطأها وتعـتـذر للعـجوز ، تطيـعـه بنفس الروح - أى روح الشقاوة الطفوليـة التى نلمسها فى رنة صوت ، بل وجسـد الممثلة كاترين هاريسون ، ويـؤكد المخرج تفـسيره الـذكى هذا لذلك المشهد بـأن يجعل كاترينا وبتروشيو ينفجران ضاحكين فى جذل معًا فى نهاية اللعبة .

لا عجب إذن أن نجدهما فى المشهد التالى يقفان معًا على سلم خلفى على يمين المسرح - وقد احتـضن كل منهما الآخر - ليستمتـعا معًا بمشهد هزلى يكشف بوضـوح زيف مجتمـع بادوا الذى تضيع فيـه هوية الإنسان وحقـيقـته بسبب المال والشـهوة ، وتخـتفى تمامًا تحت ركـام من الأقنعة والأردية الزائفة . فالأب فنشنتيـو يقف أمام باب بيت ابنه لوشنتيو يطلب الدخول ، فيطل عليه من النافذة (أعلى خـيمة السيرك) رجل يرتدى نفس ملابسه تمامًا - ويكاد أن يكون صورة طبق الأصل منه - ليؤكد له أنه هو والد لوشنتيـو ، ويكاد الأب الأصلى أن يجن حين يخرج إليـه خادم ابنه

وقد تنكر فى مـلابس سيده ليـخبره أنه هو نفـسه لوشنتيـو . وقد وظف المخرج هنا كل التفاصيل المرئية ليؤكد للمتفرج أن عالم بادوا - أى عالم الحبكة الثانوية التى ينجو منها بتروشيو وكاترينا - ليس سوى غابة مهلكة من الأقنعة ، كما يقيم تقابلاً دالاً بديعًا بينه وبين عالم كاترينا وبتروشيو من خلال وضـعهما أعلى السـلم يطلان على المشهد من مكانهـما المرتفع المرموق .

وفى نهـاية هذا المشـهد تخـفت الأضـواء لتذكـرنا بإضـاءة المشهـد الإفـتتـاحى الخـافتـة التى ترتبط فى العـرض بعـالم الواقع والحقـائق ، وتنسحب شخصـيات الحبكة الثانوية المقنّعة جميـعها ، ويخلو المسرح إلا من بتـروشيو وكـاترينا . حينئـذ يطلب منها أن تقـبله علنًا على قـارعة الطريق - ضـاربًا عرض الحائـط بكل المواضعـات البرجوازيـة - وتتردد كاترينا لحظة تـلفظ بعدها بقايا آخـر ما يربطها بعـالم بيت والدها الذى يتاجر ببناته ، ويلتقى الاثنان فى ملابسهما المهلهلة الغريبة ويتبادلان القبل علنًا كما كان الهيبيز يفعلون فى الحدائق والشوارع فى الستينات وبعدها .

وهكذا يقترب المخرج من المشهد الآخير وقد اكتمل تفسيره من خلال لغة المسـرح الخالصة ، فـيمضى المشـهد سلسًا لا يثيـر أى حساسـيةلدى أنصار حـقوق المرأة ومـساواتهـا بالرجل . فالعـلاقة بين البطلين - كـما طرحها العرض بحساسية وذكاء - لم تعد تحمل شيئًا من الصراع التقليدى بين الرجل والمرأة ، بل ولـم يعد لقضيـة قهر المرأة وجود فى هذا العرض

بتاتًا ، فقد استبدلها المخرج بقضية أخرى منبثة بخفوت فى بنية النص الأصلى ، وهى الصراع بين الوهم والحقيقة ، بين القيم البرجوازية الزائفة بأقنعتها وملابسها وألوانها المبهرجة وأدوارها المرسومة وكلماتها المنافقة المنمقة ، وبين قيم الصدق مع النفس والحب الحقيقى دون رياء .

لهذا جاءت خطبة كاترينا الأخيرة التى تدعو فيها إلى طاعة الزوجة لزوجها طاعة عمياء باعتباره سيدها وتاج رأسها وحاميها ، وتدافع فيها عن سيادة الرجل المطلقة دفاعًا مشبوبًا - جاءت هذه الخطبة أشبه بالخطبة التى ألقتها كاترينا على مسامع العجوز فنشنتيو وهى تسخر منه على قارعة الطريق فى المشهد السابق . فكأن كاترينا تسعى إلى فضح زيف القيم البرجوازية التى تتشدق بها هذه الطبقة - ومن أهمها سيادة الرجل وحقه فى التصرف فى زوجته أو بناته وكأنهن سلع تباع وتشترى أو جماد لا روح له ولا إرادة ، وكأنها تفضح هذه القيم عن طريق محاكاتها بصورة مبالغة تضخمها لتظهر بلاهتها . فخطبة كاترينا هنا تذكرنا بخطبة بتروشيو يوم الزفاف حين اختطف كاترينا عنوة من بيت أبيها وهو يتشدق بكلمات فارس يدافع عن حبيبته ضد أشرار يودون احتجازها رغم أنفها . لقد كانت كلماته البطولية فى ذلك المشهد تناقض الموقف الحقيقى تمامًا ، وكشف ذلك التناقض تناقضًا أعمق بين التراث الأدبى الفروسى الذى أبدعته المجتمعات الأبوية الرأسمالية وبين حقيقة ممارسات هذا المجتمع على أرض الواقع . وكان سلاح المؤلف والمخرج فى كشف هذا التناقض هو المحاكاة الساخرة - أى «البارودى» (Parody) والبرلسك .

وقد التقط المخرج إيان تالبوت هذا الخيط بذكاء من مشهد الزفاف السابق (الذى أبدعه شكسبير) ووظفه فى إخراج خطبة كاترينا الأخيرة بحيث تلونت بنفس الدلالة النقدية الساخرة . وأكد تفسيره عن طريق نسق حركى دال ذكى ، فجعل الجميع يجلسون فى شبه دائرة حول كاترينا التى أخذت تصول وتجول لغوياً وجسدياً بينهم وهى تمشى مختالة متباهية كممثلة تدرك جيداً أنها قد أجادت التمثيل وخلبت لب مشاهديها الذين جلسوا مشدوهين فى صمت وكأن على رؤوسهم الطير . وفى نهاية خطبتها لا يملك المشاهد إلا أن يصفق لها كما يصفق لممثلة أجادت تقمص دور يختلف تماماً عنها ، بل ويكاد يتوقع أن تصفق لها أيضاً الشخصيات المحيطة بها .. لكن المخرج يكتفى فى بلورة المعنى الحقيقى للخطبة بأن يجعل بتروشيو ينبطح أرضاً حين تركع كاترينا أمامه ثم يجعل كاترينا تنهض أولاً وترفع بتروشيو الراكع أمامها ليقف ، ثم يجعل بتروشيو يحتضنها من الخلف بينما تقود هى الطريق إلى الخارج .

إلى أين ؟

إلى عالم الحقيقة والواقع حتماً - كما تشير الشفرة العلامية للعرض، والرؤية المطروحة من خلالها . لقد عادت كاترينا وزوجها إلى بادوا التى عذبتها ومزقتها من قبل لتوجه صفعة إلى مجتمعها ، ولتلقى فى وجهه (من خلال خطبتها الساخرة) بصورته الحقيقية الشائهة قبل أن تودعه إلى الأبد . فإذا كانت لعبة هذا المجتمع هى التشدق بألفاظ لا يعنيها ، وقول

شيء وفعل نقيضه ، فقد قـررت كاترينا - وفق رؤية هذا العرض وتفسير المخرج - أن تنتقم منه بنفس سلاحه ، أن تذيقه من نفس الكأس ، وأن تهزمه فى لعبته المختارة - لعبة الزيف والتقنع .

ويلـى خـروج كـاترينا وزوجـها مـن دائرة الزيف فى بادوا ، ومن مـركـز المجتـمع الأبوى الرأسـمالـى فى بيت الأب التـاجـر الثرى ، خـروج العـامل سلاى من بيت الـلورد الإقطاعى فى المشهـد الأخيـر ، وقــد اسـترد ثيابه الأصليـة وأفاق من سكره وتحـرر من دائرة الوهم التى أحاطـت به منذ بداية المسـرحية ، وعاد إلى واقـعه وطبيعـته ، وإن كان الأن أكثر وعيًا مـثل كاترينا ، فقد علـمته المسرحيـة التى شاهدها داخل الخدعـة أن المرء يستطيع أن يتمرد على واقعه وأن يغيره . وهذا ما يعلننا أنه ينتويه .

وينتج توالى هذين المشهدين وتوازيهما الدلالى إبراز الامتداد الطبيعى بين بنية المجـتمع الإقطاعى الذى يتسلى بالأوهام وبخداع الـفقراء ، وبين بنية المجـتمع الرأسمـالى ، فكلاهما مـجتمع أبوى يكرس سـيادة الرجل وسيادة المال ، ويوظف اللغة لتزييف الواقع .

وإذا كان عـالم القرية يمثل فى هـذا العرض أقرب الدوائر المـتداخلة الثـلاث فى المسرحـية إلى الواقع ، إلا أن المخـرج لا يطرحه فى صـورة رومانسية مثالية ، بل يؤكد لنا عبر لغة المسرح وشفرة العرض العلامية أنه عالم لا يخلو من القـهر والفسـاد . قد يكون أقرب إلى الطبيـعة ، وأقل

قبحًا وفجاجة من المجتمع الرأسمالى البرجوازى ، لكنه لا يختلف عنه فى جوهره وهو سيادة الرجل والثروة .

ويضفى هذا المعنى الجديد مسحة من الحزن على انتصار كاترينا وبتروشيو . لقد خرجا إلى عالم الحقيقة والواقع حقًا ، ولكنه عالم لم يتحقق بعد ، عالم يظل وعدًا عليهما وعلى سلاى أن يحاولا تحقيقه . لقد اختفى العالم الإقطاعى منذ فترة ، عالم اللورد وسلاى ، ولم يبق سوى عالم المظاهر والأوهام ، العالم الرأسمالى الذى نحيا فيه ، فإذا تمرد الزوجان عليه لا يبقى أمامهما من خيار سوى صنع عالم بديل أو ربما الإنسحاب إلى عالم الفن حيث تصبح الأوهام سلاح الحقيقة الوحيد ، ومرآتها الكاشفة - كما قال شكسبير على لسان هاملت .

إن النص الدرامى الخالد هو ذلك الذى يتمكن من التماس مع لحظات زمنية متعاقبة وتفجير دلالات جديدة ومعاصرة فى كل مرة يتحقق فيها هذا التماس . ونص **ترويض النمرة** نص خالد بهذا المعنى .

والعرض المسرحى الحقيقى هو ذلك الذى يوفر للنص أكبر فرص لتحقيق هذا التماس وتفجير طاقاته الدلالية الكامنة . والعرض الذى قدمه لنا إيان تالبوت عرض حقيقى وصادق بهذا المعنى .

وفى هذا العرض الحقيقى الجميل تحول مروض النمرة أخيرًا من شاب مغرور ، خشن وفج ، ومن رجل فظ قاس يختال بسيادته ، وزوج يزهو

بضرواته وقهر زوجته ، وبحنكته فى ممارسة أساليب المعتقلات السياسية لتدمير إرادة زوجته ومحو عقلها وشخصيتها وسحق إنسانيتها - كما طرحه المخرجون من قبل - إلى شاب تنضجه تجربة الحب وتحرزه من تراث دور السيد ، وتهذب من طبيعته ، فيتحول إلى رجل شهم رقيق حنون - أى إلى رجل بمعنى الكلمة .

وفى هذا العرض أيضًا ، تحولت كاترينا من فتاة متمردة شرسة ، وابنة عاصية ووصمة اجتماعية منبوذة ، ومن زوجة خانعة مقهورة ومرورة، إلى فتاة مكنها الحب من تحويل تمردها المراهق إلى ثورة وجودية حررتها من السجن الذهبى ، الذى يصنعه المجتمع الأبوى الرأسمالى للمرأة ، ويزينه بالأوهام والأموال ، وقصائد الغزل ، والبهرج الزائف ، والأضواء البراقة ليسجنها داخله . لهذا اكتشفت كاترينا فى النهاية حقيقتها الباهرة كامرأة حرة ناضجة ، غنية بحريتها وقدرتها على الحب الحقيقى .

وفى كل هذا يرجع الفضل إلى المخرج الملهم إيان تالبوت ومجموعة الممثلين الرائعين الذين قدموا لنا أمسية من البهجة الصافية ، وأعادوا اكتشاف نص عظيم من خلال رؤيتهم الخلاقة ، فإذا بى وكأنى أراه لأول مرة ، فأحببته بعد طول كراهية ونفور .

الملك لير أو عندما ترتدى التراجيديا قناع المهرج(*)

من يشاهد عرض مسرحية **الملك لير** الذى قدمته فرقة (الكيك) الانجليزية فى مصر يدرك أن هذه الفرقة لم تجانب الصواب حين اختارت لنفسها هذا الاسم الغريب . فمعنى كلمة (كيك) بالانجليزية (Kick) هو يركل أو يرفض ، وشعار الفرقة كما يتجلى فى العرض هو ركل ورفض الأساليب التقليدية فى اخراج وتقديم تراجيديات شكسبير التى تتخصص هذه الفرقة الشابة فى تقديمها بأساليب تجريبية .

وتعترف مخرجه العرض (ديبورا وارنر) التى أسست الفرقة عام ١٩٨٠ بأنها وضعت نصب عينيها هدفا واحدا هو تقديم شكسبير بأسلوب عصري بعيدا عن أسلوب التراجيديا الكلاسيكية الذى لم يعد مستساغا الآن لدى الشباب .

(*) مسرحية : **الملك لير** ، اخراج ديبورا وارنر ، قدمت على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٧ .

. إن (ديبورا وارنر) تتناول مسرحية **الملك لير** بأسلوب الكوميديا السوداء الذى تعتبره أنسب الأساليب تعبيرا عن القرن العشرين بكل عنفه ودمويته وحيرته الميتافيزيقية . وأسلوب الكوميديا السوداء الذى ارتبط فى الأذهان بمدرسة العبث فى المسرح أساسا يخلط القسوة الدموية بالكوميديا والهزل الذى يصل فى أحيان كثيرة إلى درجة (الفارس) ، لذلك نجد فرقة (الكّيك) تطرح مأساة **الملك لير** من منظور هزلى حزين يقترب فى روحه من مسرح العبث كما نعرفه فى مسرحيات يونسكو وصمويل بيكيت ، وتؤكد من خلال العرض أن عصرنا الحالى قد انتفى منه عنصر الإيمان واليقين ، وبالتالى عنصر الجلال التراجيدى ، وأن أقسى درجات العذاب والألم لا تؤدى إلى التطهير والسمو النفسى بل إلى الضحك اليائس الذى قد يصبح هستيريا أحيانا .

وقد سمعت بعض محبى شكسبير يعترض على وسيلة التناول هذه ويعتبرها تشويها لروح شكسبير ونص المسرحية الذى يصر النقاد على اعتباره نصا تراجيديا بالمعنى الذى شرحته من قبل فى معرض تحليل هذا النص فى مقال بمجلة القاهرة بعنوان **(الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسة)** . ولكن مسرحية **الملك لير** كما كتبها شكسبير تحمل فى طياتها هذا المنظور العبثى الذى جعل ناقدا شهيرا هو (يان كوت) يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية **لعبة النهاية** لصمويل بيكيت فى كتابه **شكسبير معاصرنا** .

أن شكسبير لا يقدم لنا في المسرحية بطلا تراجيديا من فصيلة (ماكبث) مثلا أو حتى (عطيل) - الذى يحمل ظلالا ميلودرامية تثير الضحك أحيانا . أنه يقدم لنا (لير) كرجل عجوز متقلب الأهواء ، سريع الغضب ، بارع فى القاء السباب واستمطار اللعنات ، يحمل قدرا لا بأس به من التفاهة ، ويفتقر تماما إلى الجلال التراجيدى . فهو يجمع بناته الثلاث فى البداية ليقسم بينهن مملكته ، ويطلب من كل واحدة أن تعبر عن مدى حبها له . وبقدر فصاحتهن وقدرتهن على المبالغة والرياء سوف يجزل لهن العطاء . وعندما ترفض صغرى بناته (كورديليا) أن تشترك فى هذه اللعبة السخيفة يثور عليها ويطردها من المملكة شر طردة ، رغم أنها أكثرهن حباً له وحدبا عليه .

وبعد هذه البداية المضحكة التى تقدم لنا هذا الملك الابلة ، والتى لا تحمل أى بعد تراجيدى من أى نوع - اللهم إلا إذا اعتبرنا أى ملك يظهر على خشبة المسرح يحمل بالضرورة بعدا تراجيديا لمجرد أنه ملك - أى بحكم منصبه - بعد هذه البداية نرى لير فى معظم مشاهد المسرحية يهيم على وجهه فى العراء بعد أن تنكرت له بناته ، فى حالة هذيان وهلوسة ، وقد اقترب من حافة الجنون . ويصحبه فى تجواله هذا المهرج الذى يكيل له النقد الساخر فى لغة تذكرنا باللغة المستخدمة فى مسرح العبث - كما ذكر الناقد (مارتن إسلن) فى كتابه الشهير **مسرح العبث** .

ونص المسرحية يقترب أيضا من مسرح العبث فى افتقاده التام لعنصر الإيمان بوجود آلهة عادلة تسير أمور البشر وفق حكمة مطلقة . ان عالم مسرحية **الملك لير** عالم تحكمه القسوة الوحشية والجنون وفقدان البصر والبصيرة ، وهو عالم ينتفى منه الرجاء والأمل ، فقد قيمه وتجرد من انسانيته ، فالأب ينفى أبناءه ، والزوجة تخون زوجها ، وتسعى لقتله بالغدر ، والابن يفقأ عين أبيه ، والمرأة تصل إلى ذروة الاشباع الجنسى عند مرأى الدم ، والبرىء يقتل دون ذنب . انه عالم هجرته الآلهة العادلة الحكيمة وتركت فيه الإنسان يلتهم لحم أخيه الإنسان .

لذلك لم يكن غريبا أن تلتقط (ديبورا وارنر) هذه الرؤية المظلمة وتبلورها فى عرضها الذى حاولت فيه تقديم لير وقد أصبح أقرب إلى المهرج منه إلى ألبطل التراجيدى . فهو يتجول على خشبة المسرح فى معظم أجزاء المسرحية فى ثيابه الداخلية ، ثم تجعله المخرجة يرتدى بيجامة و (روب دى شامبر) فى الجزء الأخير . وقد ركز (روبرت ديميجر) الذى قام بدور لير على الجانب الفكاهى فى الشخصية ، وألقى الشعر كأنه نثرا حتى لا ينساق فى الأداء إلى التأثير العاطفى ، وبرز هذا فى مشهد العاصفة والمشهد النهائى بالذات حيث أن هذين المشهدين يحويان عدداً من المقاطع الذى قد تجرف الممثل إما إلى الأداء الخطابى أو الأداء الميلودرامى .

لقد أدركت (ديبورا وارنر) أن مسرحية **لير** تحمل قدرا كبيرا من الميلودراما الذى يجعلها تقترب أحيانا من الكاريكاتير . فكل شىء طابعه

المبالغـة الشديدة ، فـالقسـوة شديدة والجنون أشـد ، والألم لا حدود له ولاتبرير . ولا يفـرق المسرحيـة كما كـتبهـا شكسبيـر عن الميلودرامات والفواجع الشهيـرة الا عنصر العمق الفلسفي الذى ضمنه شكسبيـر شعره الرائع . لذلك حاولت المخرجـة تأكيد هذه العمق الفلسفي واقصـاء البعد الميلودرامى عن طريق جـرعة الفكاهة الكبـيرة التى ضـمنتها أداء المـمثلين وخاصـة (لير) نفسه . كـذلك سعت (ديبورا وارنر) بشـتى الوسائل إلى كسر عنصـر الإيهام المسرحى فى عرضهـا : فالممثلون يؤدون أدوارهم ثم يجلسون على مقاعد حول خشبة المسرح أمام المتفرجين فى انتظار مشاهدهم التاليـة ، ثم نجدها فى مشـهد العاصـفة تجعـلهم يغمسـون رؤوسهم فى «جرادل» مملوءة بالمياه حتى تبتل شـعورهم وكأن هذا حدث بفعل المطر . وجعلت المخرجة المفتاح الأسـاسى فى الأداء هو الكوميديا درجة الاندماج الشعورى بحيث برزت وربما لأول مرة فى عرض انجليزى لهذه المسرحية ، الرؤية السياسية التى كثـيرا ما تضيع عندما يلقى الممثلون أدوارهم بأسلوب الأداء التراجيدى .

وعلى من صدمه منظر الملك لير فى ثيابه المنـزلية المعاصرة أن يتذكر أن شكسبير كان يستخدم ملابسا عصرية فى مسرحه وكان هذا هو التقليد السـائد فى المسـرح الأيزابشى . وعلى كل مـن افتـقـد فى هذا العـرض الديكورات الواقعية الموحية ، وعزعليه أن يجد على خشبة المسرح عددا من السلالم الخشبية والجرادل ولا شىء غير ذلك - عليه أن يتذكر أن مسرح

شكسبير كان أساسا مسرحا عاريا لا يستخدم الديكور . كذلك ليتذكر كل من اعترض على المخرجة لأنها جـعلت الممثلة التى قامت بدور (كورديليا) تلعب دور المهـرج الذى يصـحب (ليـر) فى تجـواله . أن الإبنة الطيـبـة كورديليا والمهرج يمثـلان فى المسرحية عنصر الخيـر الوحيد فى هذه الغابة البشـرية لذلك كان من المنطقى أن تحـاول المخرجة تأكـيد توحـدهما عن طريق هذه الحيلة . بل أن شكسبـير نفسه يوحد بينهما فى المشـهد الأخير عندما يجعل الملك (ليـر) يخاطب جثة كورديليـا مناديا اياها بلقب المهرج وذلك حين يقول :

And my poor fool in hang'd. No, no, no life !

(اشنقـوك يا مهـرجى المسكين ! أسلبـوك الحيـاة تماما !) الفـصل الخامس - المشهد الثالث - بيت رقم ٣٠٤) .

ويحسب للمـخرجة فى النهـاية أنها قـدمت رؤية متكاملة لمسرحـية بالغة الصعوبة بأمكانات مـادية لا تكاد تذكر ، وبعدد من الممثلين لا يزيد على العشـرة وأثبتت لنا مرة أخـرى - كما فعلت فـرق انجليزية تجريبـية زارت القاهرة من قـبل - أن المسرح ساحة عرض ونص ومـخرج وممثل . لا ميزانية ، أو إبهار ، أو امكانات .

الملك لير
بين التراجيديا والعبث والسياسة

شهدت القاهرة عام ١٩٧٨ عرضا مسرحيا لمسرحية شكسبير الشهيرة **الملك لير** قدمته فرقة إنجليزية زائرة على مسرح الجمهورية تدعى فرقة «الكيك» (Kick) ربما كناية عن تمردها على الأساليب المسرحية التقليدية حيث أن الكلمة تعنى بالإنجليزية يركل أو يرفض .

وقد أثار العرض قدرا كبيرا من الجدل ، واختلفت عليه الآراء اختلافا كبيرا ، فأعجب به البعض وكرهه البعض الآخر . ومصدر الجدل أن مخرجه العرض (ديبورا وارنر) لم تختر أن تتناول المسرحية كنص تراجيدى كما توقع الجميع ،بل قدمت عرضا تختلط فيه المعاناة البشرية بالكوميديا والهزل والنقد السياسى فى جو أبعد ما يكون عن جو الإيهام المسرحى ، بحيث انتفى تماما أو كاد عنصر التأثير العاطفى والاندماج الشعورى . وكان فى هذا بالطبع صدمة شديدة لكل من تعود أن ينظر

إلى هذه المسرحـية من منظور التراجـيديا الكلاسيكيـة التى تمتلئ بالمهابة والجلال والرهبة والمشاعر الطاغية .

لقد عـز على البعض أن وجدوا لير يتـقافز على المسرح فى مـلابسه الداخلية ، أو يـرتدى فى الفصل الأخيـر بيجـامة وروب صوفى جـعلاه أقرب ما يكون إلى جـد عجوز يجلس بجوار المدفأة فى عـصرنا الحالى . وثار البعض عند رؤية البهلول المضحك - الذى كـان يقوم دائما باجتذاب الضـحك بعيـدا عن الملك ليـر فى مشـاهد جنونه حـتى لا يثيـر هذيانه الضحك - يتحول إلـى فتاة عاجزة تثير الحـزن والكآبة بينما أصبح الملك لير هو البهلول الحقيقى . وحـزن البعض عندما ألقى (روبرت ديمبجر) - الذى قام بدور الملك لير - منـولوجاته العنيفة فى لهجـة أقرب ما تكون إلى لهجة الحديث العادى ، مؤكداً العنصر الكوميدى فى مشاهد الجنون ، ومخاطبا عقل المتفرج دون مشاعره فى تأملاته الفلسفية والسياسية .

ولست أعتزم هنا الدفاع عن هذا العرض بالذات . ولكن الجدل الذى أثير حـول شرعيـة هذا النوع من التجريب يطـرح سؤلين هامين لابد من محاولة الإجابة عنهما قبل أن نتصدى لتقييم مثل هذه العروض الجديدة . أما السؤال الأول فهو يختص بالمعنى الحقيقى للتجريب وأما السؤال الثانى فهو يتـعلق بطبيعة الرؤية الفنيـة والفلسفية فى مسـرحية **الملك لير** فى علاقتها بالشكل الفنى المعروف بالتراجيديا .

وفى محاولة للإجابة عن السؤال الأول يمكننا أن نطرح المفهوم التالى لمعنى كلمة التجريب : إن التجريب الحقيقى فى اعتقادى يقدم على مستوى التأليف المسرحى قراءة جديدة فى معنى الحياة وتفسيرا جديدا للظواهر والعلامات والرموز والأحداث وكل معطيات الواقع التى تم انتظامها من قبل فى أطر فكرية تشرحها وتفسرها . إن المؤلف المسرحى التجريبى يشعر أن الأطر الفكرية التى تنتظم معطيات واقعة لا ترضيه لذلك فهو يرفضها ويرفض معها الأساليب والأشكال الفنية التى ارتبطت بها وعبرت عنها . وفى محاول التعبير عن قراءته الجديدة لواقعة يضطر المؤلف إلى التجريب . . أى إيجاد أساليب فنية جديد تشكل لغة درامية جديدة قادرة على توصيل قراءته للواقع إذ يشعر أن الأساليب الفنية السائدة أو المتوارثة قد تحولت إلى كليشيهات أو لغة ميتة ، ولهذا يلجأ إلى التجديد فى الشكل - أى إلى محاولة إيجاد التشكيل الرمزى الأمثل لرؤيته .

هذا عن معنى التجريب فى علاقته بالمؤلف . أما على مستوى الإخراج المسرحى فالتجريب يمثل أيضا قراءة جديدة وتفسيرا جديدة إما للعالم - إذا كان المخرج من النوع الذى لايعتمد على نص مُؤلَّف من قبل آخر - وإما لنص مسرحى قديم أو معاصر - قراءة مخالفة للقراءات الإخراجية السابقة أو السائدة . ويحاول المخرج بعد ذلك إيجاد اللغة المسرحية الملائمة لترجمة هذه القراءة الجديدة إلى تشكيل متحرك محسوس

قادر على توصيلها إلى المتفرج ، وقد ينجح وقد يفشل ، ويجد المخرج نفسه مضطرا فى بحثه عن لغته المسرحية الجديدة إلى رفض الأساليب المسرحية السائدة أو تعديلها وابتداع أساليب جديدة قد تصدم معاصريه .

ووفق هذا المفهوم العام لمعنى كلمة تجريب يمكننا أن نقول أن التجريب قديم قدم الفن نفسه سواء فى مجال التأليف أو العرض المسرحى ، إذ أن كل عمل فنى أصيل يمثل فى أحد جوانبه الهامة قراءة جديدة للواقع أو للأدب والفن الموروث تقيم جدلا بين التفسير العام الجماعى السائد أو الموروث للحياة أو الفن وبين الرؤية الجديدة المتفردة للفنان من ناحية ، وبين لغة التعبير الفنى السائدة أو الموروثة واللغة الجديدة التى تفرضها الرؤية الجديدة من ناحية أخرى .

إن كل فنان حقيقى هو فى نهاية الأمر فنان تجريبى حتى وأن لم يعى هو نفسه ذلك . فقد تجد فنانا - مثل شكسبير مثلا - يتصور إنه يؤلف وفق العرف المسرحي السائد ولا يدرك أن رؤيته المتميزة وقراءاته العميقة لواقع عصره تصطدم دون وعى منه بحدود وطبيعة هذا العرف المسرحي الذى يحمل فى ثناياه رؤية مخالفة وأن هذا الصدام يؤدى إلى جدل فنى وفكرى حاد بين الشكل الفنى الموروث أو السائد ومضمونة

الفكرى وبين الرؤية الجديدة التى تحاول أن تعبر عن نفسها عن طريق تشكيل فنى جديد . وعادة ما ينتهى هذا الجدل الفنى - الفكرى بين القديم والجديد فى مسرح شكسبير إلى تعديل وتغيير العرف المسرحى السائد بحيث يتحول إلى تشكيل فنى جديد يتفق وطبيعة الرؤية الجديدة .

إن التجريب لا يعنى مجرد التجديد أو التغريب فى الأشكال الفنية والأساليب المسرحية لمجرد التجديد وكسر حدة الملل أو الرتابة . إن التجريب هو قراءة جديدة تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة - قديمة كانت أو جديدة . ولعل أقوى دليل على صحة هذا القول هو تشابه اللغة المسرحية فى أزمنة متباينة عندما تتشابه رؤية العالم . لذلك كثيرا ما يتخذ ما يسمى بالتجريب فى المسرح طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة ومحاولة إحيائها أو استلهامها باعتبارها أصلح لغة للتعبير عن رؤية مشابهة معاصرة ، فتجد المخرج التجريبى الآن مثلا ينبذ العرف المسرحى الموروث من القرن التاسع عشر فى تقديم شكسبير ويبتدع أسلوبا جديدا يحاول من خلاله إحياء الأساليب المسرحية التى اتبعها شكسبير نفسه .

ويقودنا هذا إلى السؤال الثانى الذى طرحناه فى البداية والذى يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرؤية والشكل الفنى فى **الملك لير** لنقدم مثالا تحليلياً

تطبيقيا يوضح الرأى الذى طرحناه فى مفهوم التجريب . إن السؤال الذى سأحاول الإجابة عليه في الجزء التالي من هذا الحديث هو :

هل مسرحية **الملك لير** مأساة بحق وفق المفهـوم الكلاسيكى لكلمة تراجيديا أو مأسـاة ؟ أم أننا انسقنا وراء التصنيفات التعسفـية التى استنها نقاد المدرسة الكلاسـيكية فسجنا هذا النص فى قالب لا يصلح لتـصنيفه ؟ وحتى يتأتى لنا الإجابة على هذا السؤال يجب علينا أولا أن نحدد الجوهر الفكرى الذى فرض الشكل الفنى الذى نطلق عليه لفظ التراجيديا .

إن التراجيديا فى جوهرها الفكرى هى رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقينى بوجود نظام عقائدى ثابت تحكم قوانينه الأرض والسماء ، وتتحكم فى مسار الكون والإنسان ، وعلى الإنسان أن يطيعـه مهما بدا له قاسيا أو متـعسفا . فـالتراجيديا سـواء فى العصر القـديم ، أو بعد المسيحـية فى أوروبا ، تطرح صراعا بين فرد متميز وبين الأقدار ينتهى بانتصارها .

وقد أكد أرسطو ، والنقاد الكلاسيكيـون من بعده بصورة ضمنية أن الهدف من التراجيديا هو المصـالحة الاجتماعية والميتافيـزيقية إذ أن المتفرج يتوحـد عاطفيا مع الـبطل ، ويرى مصيره عنـدما يتحدى الأقـدار بحيث يصل إلى مرحلة التطهير التراجيدى بعـد أن يمر بمشاعر الخوف من مصير البطل والشفقـة عليه . أى أن التراجيديا تجعل المتـفرج يمارس الثورة على النظام العقائدى الذى يسيطر على حياته ، ثم تعيده بعد هذا التنفيس إلى

مرحلة التـوازن والتصـالح العاطفى مع النظام عن طريق مـشاعـر الخوف والشفقة .

التراجيديا إذن تطرح فرضا امكانيـة حدوث صدع فى العقيدة السائدة من خلال صراع البطل المتميز مع القوى المهيمنة على الإنسان ، ثم تنتهى إلى تأكيـد العقيدة . وحيث أن العـقيدة فى العالم القـديم ، وكذلك فى العصور الوسطى المسيحية . ثم فى عـصر النهضة ، كانت ترتبط ارتباطا جذريا بـالنظام الاجتمـاعى والسيـاسى والاقتـصادى السـائد فقـد كانت التراجيديا دائما تنتهى إلى ضرورة الحفاظ على هذا النظام .

وإذا نظرنا إلى مسـرحية **ماكبث** فى ضوء هذا المفـهوم للتراجـيديا وجدنا أنهـا تتفق معـه . فالصدع السـياسى الذى ينتج عن قتل مـاكبث للملك يمثل أيضـا صدعا مـيتـافيزيـقيا حـيث أن الملك هو ظل الله على الأرض وفق النظرية السـياسـية السـائدة فى العـصور الوسطى . وتنتـهى المسرحـية - بعـد رحلة طويلة عبـر بحار من الدم والمعـاناة - إلى رأب الصدع السياسـى والعقائدى ، فيموت ماكـبث ، ويعود الوريث الشرعى لكرسى العرش .

ولكن مسرحية **الملك لير** تختلف اختلافا جوهريا عن مسرحية **ماكبث** بحيث لا يمكننا اعتبارها تراجـيديا بحق وفق المفهوم الذى طرحناه ، فهى مسرحية تقوم من البداية إلى النهاية على مبدأ التشكيك فى جميع الأنظمة

والقيم التى تحكم عالم المسرحية ، مما جعل ناقدا شهيرا - هو (جون لوكاتش) - يصفها بأنها كانت نبوءة مبكرة بانهيار النظام الإقطاعى فى انجلترا .

وقد كان (لوكاتش) محقا فى ملوحظته هذه . إذ أن المسرحية تعج بالإشارات إلى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء - خاصة فى مشاهد العاصفة التى تتحول فى المسرحية من عاصفة مادية إلى عاصفة رمزية تنذر باقتراب عاصفة من نوع آخر تقتلع النظم القيمية المهيمنة من جذورها . كذلك تناقش المسرحية بصفة مستمرة فكرتين هامتين تدخلان فى مجال الاقتصاد وهما الحاجة (need) ، والضرورة (necessity) وتطرح تصور الإنسان لهما فى مختلف درجات السلم الاجتماعى . فالملك لير يبدأ ملكا وينتهى إلى مرتبة أدنى من الشحاذ . وفى هبوطه هذا على درجات السلم الاقتصادى يتعلم أن ما كان يتصور أنه ضرورى لحياته كملك مرفه لا يمثل فى الحقيقة حاجة أساسية ، بل إن رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان الآخرين من حاجاتهم الأساسية . فهو مثلا فى البداية يصر على أن يصحبه كملك كوكبة من الفرسان يبلغ عددها مئة . وعندما تصر ابنتاه اللتان وزع بينهما ثروته على أن يخفض عدد الفرسان ، وتسأله (ريجان) الإبنة الوسطى :

وما حاجتك حتى إلى فارس واحد ؟

يصيح لير :

لا تخضعى الحاجة للمنطق ! فأبسط الأشياء لدينا قد تبدو لأحقر الشحاذين رفاهية .

(الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٢٦١ - ٢٦٣)

ولكن بعد أن تطرده بناته ، ويتجول فى العراء كشحاذ فقير ، تنضج رؤيته ، ويخرج من دائرة التفكير الإقطاعى ،والتميز الطبقى إلى نظرية تدعوإلى التوزيع العادل للثروة ، فيقول فى أحد مشاهد العاصفة :

أيها الفقراء التعساء العراة فى كل مكان ،

يا من تتحملون سياط هذه العاصفة العارمة ،

أنى لكم أن تدرأوا عن رؤوسكم العارية وبطونكم الخاوية وأجسادكم التى لا تسترها سوى الخرق البالية بطش الفصول ؟ وما أسفاه ! لم أحاول

نجدتكم من قبل .

تعلم أيها الملك المرفه ،

جرب ما يعانيه المساكين .

حتى تنفض عنك ما يزيد عن حاجتك .

وحتى تبدو السماء أكثر عدلا .

(الفصل الثالث . المشهد الرابع - أبيات ٢٨ - ٣٦)

أى أن شكسبير هنا يجل فكرة العدالة السماوية تعتمد على الفعل الإنسانى فى تحقيق العدالة الاجتماعية .

ولا يكتفى شكسبير بترديد مثل هذه التأملات على لسان الملك لير ، بل يجعل (جلوستر) يقول مخاطبا (إدجار) - الذى يتنكر فى زى شحاذ مجنون :

دع الأغنياء الذين يعيشون على إرضاء ملذاتهم ، ويستعبدون القانون لخدمة مصالحهم، ويرفضون أن يروا معاناتك لأن مشاعرهم قد تحجرت ،

دع هؤلاء يشعرون بقوتك ،

حتى يعم التوزيع العادل للثروة ،

بحيث يحصل كل إنسان على ما يكفيه .

(الفصل الرابع - المشهد الأول - البيت ٦٦ - ٧٠)

ومبدأ التشكك الذى نجده فى مسرحية **الملك لير** لا يقتصر على التشكك فى النظرية الإقتصادية السائدة ، بل يتخطاها إلى التشكك فى النظام السلطوى الذى يساندها فنجد شكسبير يصف عصره على لسان (جلوستر) فى هذه الكلمات :

فى زمن البلاد هذا يقود المجانين العميان !

(الفصل الرابع - المشهد الأول - بيت ٤٥)

ثم نجد لير يربط الظلم الأخلاقى بالظلم الاقتصادى بالسلطة الفاسدة حين يقول :

لير : انظر كيف يصب القاضى جام غضبه على اللص

ثم أغلق عينيك واستمع وتأمل ،

فقد تجد أن الأماكن قد تغيرت وانعكست الآية ،

فتسأل : حذر فذر ! من القاضى ومن اللص ؟

هل رأيت كلب مزارع ينبح على شحاذ ؟

جلوستر : نعم ياسيدى . .

لير : ورأيت الشحاذ يعدو خوفا من الكلب ؟

إذن لقد رأيت فى هذا الموقف صورة رائعة المعنى السلطة

إننا نطيع الكلاب عندما تتولى المناصب .

ثم يربط لير المفهوم الأخلاقى للعدل بالمفهوم الاقتصادى فيقول إن القيم الأخلاقية لا تصح إلا فى ضوء المساواة الاقتصادية فيقول :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية .

إما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماما .

إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب

انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء

ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد

أن قشة فى حجم عقلة الصباع تستطيع أن تنفذ إليها . .

يا صديقى الأعمى . . . . استخدم عينا زجاجية .

وستصبح ساعتها مثل السياسى الحقير

الذى يتظاهر بأنه يرى وهو فى حقيقة الأمر أعمى .

(الفصل الرابع - المشهد السادس - الأبيات ١٥٠ - ١٦٠)

ويستمر التشكك فى المسرحية ليتناول أيضا العقيدة الدينية التى ارتكز إليها النظام السياسى والاقتصادى الإقطاعى فيطرح جلوستر (بعد أن فقد بصره واكتسب نور البصيرة) تصوراً للآلهة يختلف عن التصور التقليدى الذى ساد فى العصور الوسطى وعصر النهضة فيقول :

تلهو بنا الالهة وتقتلنا لتتسلى بنا

كما يلهو الصبية العابثون بالذباب .

(الفصل الرابع - المشهد الأول - الأبيات ٣٦ - ٣٧)

إن الآلهة فى المسرحية لا تأتى لنصرة أحد أو إقرار العدل ، فالأبرياء والآثمون يلاقون نفس المصير فى المسرحية دون تمييز ، فتلقى الإبنة الطيبة (كورديليا) مصير القتل شنقا جزاء إخلاصها لوالدها وحدبها

عليه ، ويموت (لير) بعد رحلة العذاب الطويلة حسرة عليها ، كما تموت الإبنة الشريرة (جونريل) حسرة على قتل عشيقها (أدموند) بعد أن تقتل أختها العاقة الأخرى (ريجان) بالسم لاعتزامها الزواج من نفس المدعو (إدموند) وبعد أن تدبر لقتل زوجها حتى يخلو لها الجو .

إن روح التشكك التى تسود مسرحية **الملك لير** تصل إلى مرتبة الرفض الكامل للإطار العقائدى الذى ساند النظام الإقطاعى وكان يقوم على ربط نظام الحكم بالدين ، فالبعد المتافيزيقى يرتبط بالبعد السياسى فى هذه المسرحية ويحدد كل المفاهيم التى تحكم حياة الإنسان فى ظل النظام الإقطاعى من مفهوم الآلهة إلى مفهوم الملكية إلى مفهوم الزواج والعلاقات الأسرية - تلك المفاهيم التى تفضح المسرحية عفنها وفسادها .

إن شكسبير يعلن فى هذه المسرحية إفلاس النظرية القائمة على محاور السلطة الدينية والملكية والإقطاع ، إذ هو يصور العالم الذى انتجته هذه النظرية كعالم أشبه بالغابة . ومن الجدير بالذكر أن القارىء يجد فى مسرحية **الملك لير** حوالى ١٣٣ استعارة يشبه فيها شكسبير عالم الإنسان بعالم الحيوان، كما يورد فى المسرحية اسم ٦٤ نوعا من أنواع الحيوانات .

إن المسرحية تقول ضمنا ان الرؤية التى حكمت العالم فى العصور الوسطى وحتى عصر النهضة قد انهار أساسها ولم تعد صالحة ، وعلى الإنسان أن يواجه عالما خلا من المسكنات الغيبية وأن يجد قوانينا تتفق وحقيقة هذا العالم .

إن مشاهد العاصفة ، وكـذلك جميع المشاهد التى تدور فى العراء ، بعيدا عن القصور الـتى تمثل النظام الإقطاعى ، وتصور الإنسان خارج هذه الأبنية الاجـتمـاعيـة السائدة وقد رفض المنـطق السائد فى عـصره والرؤية السائدة - هذه المشاهد تحـتل مركز القلب والوسط فى المسرحـية ، ويرمز فيها شكسـبير إلى رفض المنطق السائد بالجنون ، الذى يصبح فى حـقيقة الأمر حكمة من نوع جديد، كما يرمز إلى رفض الرؤية السائدة بالعمى ، الذى يصبح بدوره استـنارة البصيرة . ورغم أن شكسـبير كعادتـه استقى قصة الملك ليـر وبناته الثلاثة من سجلات هولنشد التـاريخية إلا أن فكرة إصابة لير بالجنون كانت إضافة من جانبه إذ لاتوجد أية إشارة لها فى أية نصوص تحكى قصة الملك لير ، كذلك أضاف شكسبير إلى المسرحية قصة (جلوستر) الذى يفقد عينيه من جراء مؤامرات ابنه غير الشرعى (إدموند). إذن لقد أضاف شكسبير إلى القصة فكرة الجنون وفكرة العمى لبلورة رؤيته الخاصة لعصره .

إن الرؤية التى تطرحها المسرحـية لم تكن رؤية فردية أو ذاتية ، بل كانت رؤية سائدة . لقـد كتب شكسبير هذه المسرحـية عام ١٦٠٥ - أى بعد مـوت الملكة إليزابيث بعامين واعـتلاء جيمس الأول عـرش انجلترا - وقد تملكت البلاد حـالة من الإحباط والتشاؤم بـعد أن حطم الملك الجديد كل الآمال المعـقودة عليه ، وضـرب عرض الحائط بالتـقاليد الديمقـراطية واصطدم مع البـرلمان اصطداما عنيفـا عام ١٦٠٤ حين حـاول البرلمان أن

يتصدى لإسرافه المفرط ، وسياسته فى بيع حقوق احتكار الصناعات المختلفة التى أدت إلى الكساد العام وتدهور الاقتصاد ، وانتقد الفساد العام الذى ساد البلاد نتيجة استشراء الرشوة ، وبيع الضمائر ، وتفشى الانحلال الذى انعكس فى الارتفاع الصاروخى فى نسبة الجرائم والفضائح . وتحدى الملك البرلمان ، ورفض تدخله فى شئون البلاد ، ولوح بحقوقه الإلهية ، واحتمى بالعقيدة القائلة بأن الملك ظل الله على الأرض . كذلك حول الملك بلاطه إلى مباءة اخلاقية تأتّى لشكسبير أن يشهد بنفسه بعضاً من مباذلها حين ذهب مع فرقته ليساهم فى احتفالات استقبال الملك الدنمركى (كريستيان) عندما نزل ضيفا على البلاط الإنجليزى .

وساد البلاد شعور عام بأن الخراب لابد محيق بالأمة . وازداد هذا الشعور حين حدث الطاعون الذى قضى على سبع سكان البلاد ، ثم تلاه الخسوف الشهير عام ١٦٠٥ (الذى يشير إليه شكسبير فى المسرحية) . وانعكست حالة اليأس والإحباط هذه (التى نبتت فيها بذور الثورة الجمهورية التى اندلعت فيما بعد بقيادة كرومويل) فى الكتب والمنشورات المتداولة بين العامة مثل كتاب **أخطاء .. أخطاء** الذى كتبه (بارنابى ريتش) وكشف فيه عن الإنحلال الذى انعكس فى العلاقات الأسرية والزوجية وسلوك رجال الدين وانتشار الكتب الخارجة والتافهة ، ومثل كتاب **العام الأسود** الذى قدم فيه مؤلفه (أنتونى نيكسون) رؤية متشائمة

تنذر بنهاية العالـم نتيجة الفساد ، وتفـضح سوء الأحوال الاجتمـاعية ، وتنتقد النظام الاقتصادى القائم على الإقطاع .

وفى ضوء التـحليل السابق نخلص إلى أن مسـرحية **الملك لير** لا تمثل تراجـيديـا بالمفهـوم الذى طرحناه آنفـا - خـاصة وأن كم المشـاهد الفكاهيـة التى تحويهـا المسرحيـة يفوق كم الكومـيديا فى أى مـسرحـية تراجيدية أخرى كتبهـا شكسبير . ومن المعروف أن الكوميديا أو الفكاهة تقلل من حدة الاندماج ، وتشحذ الذهن .

لذلك ركز شكـسبيـر الفكاهة فى المشاهد التى تصـاحب التعليـقات السياسية أى فى مشاهـد جنون لير وتجواله فى العاصفة مع بهلوله ، وفى المشاهد التى تدور فى العراء بين (جلوستـر) وابنه (إدجار) المتنكر كشحاذ مجنون - وذلك حتى يبرزها بعيدا عن طوفان العواطف .

وحيث أن مسرحية **الملك لير** تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى بالرفض الميتافيـريقى - الذى يقترب فى أحيان كثيرة من العـدمية - فإننا نجدها كشكل درامى تتأرجح بين مسرح النقد السياسى الذى يطرح إمكانية التغيير الاجتمـاعى ، وبين الكوميديا السوداء التى تطرح رؤية يائسة تقول بعبث الوجود الإنسانى ، وذلك دون أن تنتمى لأيهما بصورة كاملة .

لذلك شكلت مـسرحـية **الملك لير** مـشكلة للمـسرحين على مـر العصور ، وحاول كل منهم أن يحـدد أسلوب تناولها وفق العنصر الذى

يود تأكيده وفقا لرؤيته ، فنجد كاتبا يدعى (ناحوم تيت) مثلا يقوم بإعداد للمسرحية عام ١٦٨٠ يعكس فيه الفكر السائد بعد فشل الثورة وإنهيار الجمهورية وعودة الملكية فى انجلترا عام ١٦٦٠ . إن (ناحوم تيت) - الذى أعاد كتابة أكثر من نصف المسرحية - يغير النهاية بحيث تنجو (كورديليا) و (لير) و (كنت) - أى الشخصيات الطيبة فى المسرحية - من الموت . ثم هو يجعل (إدجار) ابن الإقطاعى (جلوستر) يقع فى غرام (كورديليا) ويتزوجها بحيث يعود اتحاد الإقطاع والملكية .

لقد ألغى (ناحوم تيت) فى إعداده هذا الرؤية السياسية الرافضة للإقطاع التى ضمنها شكسبير نصه ، وحول المسرحية من احتجاج على النظام السياسى والرؤية الفكرية المصاحبة له إلى احتفال بعودة الملكية بعد الحروب الأهلية التى واكبت إعلان الجمهورية بحيث تغيرت دلالة العاصفة . لقد كانت العاصفة فى نص شكسبير رمزا للثورة التى قد تحدث تغييرا شاملا إيجابيا . ولكنها إصبحت فى إعداد (تيت) رمزا للفوضى والخراب الذى عم البلاد - من وجهة نظر (تيت) - إبان اشتعال هذه الثورة . فهو يجعل (إدجار) يقول فى نهاية المسرحية التى أعاد كتابتها وأضاف لها الكثير :

ترفع بلادنا رأسها الآن

وينشر السلام أجنحته الحنونه

ويعم الرخاء والوفرة

وحول (ناحوم تيت) فى إعداده للمسرحية الإبنة الصغرى (كورديليا) - التى ينفيها لير من المملكة فى الفصل الأول - إلى رمز للملك تشارلز الثانى الذى هرب إبان الثورة إلى فرنسا ثم عاد إلى عرشه فى عام ١٦٦٠ . فهو يجعل إدجار يخاطبها - بينما هو فى حقيقة الأمر يوجه الحديث إلى الملك العائد - قائلا :

إن قصتك ستكون قدوة

تعلم العالم أن الحق والفضيلة

لابد وأن ينتصرا فى النهاية .

وغنى عن الذكر أن هذا الإعداد رغم تخلصه التام من عنصر التشكك والرفض لم ينجح فى تحويل المسرحية إلى تراجيديا بل حولها إلى ميلودراما تتوالى فيها المصائب على الأبطال الأبرياء ثم تنتهى نهاية سعيدة . وغنى عن الذكر أيضا أن الميلودراما - رغم اختلافها عن التراجيديا فى كم التسطيح والتبسيط والحلول السهلة الذى تتمتع به - تشترك مع التراجيديا فى عنصر أساسى هو تأكيد صلاحية النظام السائد مهما عانى الأبطال فى إطاره أو ثار الفرد عليه .

ومن المؤكد أن المسرحية كما كتبها شكسبير تحوى عنصرا ميلودراميا قويا يتمثل فى كم الكوارث والآلام التى يلاقيها الأبطال دون تبرير منطقى ويصوره شديدة المبالغة ، وفى الشخصيات ذات البعد الواحد التى

تفتقر إلى الإقناع السيكولوجى بحيث تقترب من الكاريكاتير (فشكسبير مثلا لا يقدم تبريرا نفسيا مقنعا لتصرف لير الأبله فى البداية أو القسوة الوحشية التى تبديها ابنتاه (ريحان) و(جونريل) طوال المسرحية) .

ولكن العنصر الميلودرامى فى المسرحية لا يصبغ المسرحية كلها فكريا أو فنيا إذ أن الكوميديا تتدخل لكبح جماحه . إن شكسبير يستغل عنصرى المبالغة والتبسيط اللذين يقترنا بالميلودراما ، ويمزجهما بالكوميديا ، ويستخدم هذه التركيبة لطرح رؤية سياسية فلسفية مخالفة للرؤية السائدة ، وهذا ما لا تفعله أية ميلودراما .

إن الميلودراما تظهر دائما بدلا من التراجيديا لتؤدى دورها فى ترسيخ النظام السائد فى فترات الانتقال التاريخية التى يحاول فيها مجتمع ما تأكيد شرعية نظامه عن طريق ربطه بالناموس الأخلاقى والنظام الكونى دون أن يتوفر إيمان حقيقى بهذا الارتباط . ونجد الكتاب فى هذه الفترات يحاولون تقليد الرؤية التراجيدية دون إيمان حقيقى بالعنصر الأساسى فيها وهو الإيمان بأن البعد الميتافيزيقى يساند التشريعات الاجتماعية السائدة ، وتكون النتيجة هى ترديهم فى هوة المبالغات الممجوجة والسذاجة الفكرية والفنية .

وقد كان عصر عودة الملكية الذى كتب (ناحوم تيت) إعداده لمسرحية **الملك لير** فى ظله عصر تشكك زاد من حدته الاهتمام المتزايد بالعلم ،

الذى تجلى فى إنشاء الجمعية الملكية للعلوم ، وسيادة النظرة العقلانية التى جعلته يلقب فيما بعد بعصر التنوير الذى أصبح رمزه الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) الذى قال : أنا أفكر ، إذن أنا موجود .

ولكن عصر عودة الملكية كان على الصعيد السياسى والفنى عصرا محافظا يحاول بشتى الوسائل ترسيخ الأنظمة والتقاليد الموروثة مما أوقعه فى نوع من التناقض الفكرى . وفى ظل هذا الجو استحالت التراجيديا وولدت الميلودراما فى ثوبها الأول فى انجلترا وهو الكوميديا الأخلاقية (Sentimental Comedy) التى تصور أبطالا فاسدين ينصلح أمرهم فى النهاية فجأة وبصورة ميكانيكية ، والتى تعج بالمقولات الأخلاقية التى لاتلمس وترا صادقا فى النفس لانفصالها عن الواقع الذى تصوره المسرحيات . وفى ظل التناقض هذا الفكرى الذى جمع بين التنوير العقلانى والمحافظة السياسية والاجتماعية تحولت التراجيديا إلى مجموعة من التقاليد الآلية الجامدة تحت لواء الكلاسيكية الجديدة ، وإلى ضرب من ضروب الميلودراما .

لاعجب إذن أن استمر الإعداد الذى قام به (ناحوم تيت) مسيطرا على المسرح الانجليزى حتى بزوغ الثورة الرومانسية التى كانت الدعوة إلى التغيير الاجتماعى عنصرا أساسيا من عناصرها . وانعكس هذا التيار الفكرى الجديد فى التناول المسرحى لدراما **الملك لير** ، فنجد الممثل الشهير (كين) فى بداية القرن التاسع عشر يرفض النهاية السعيدة التى

اختلقها (تيت) ليؤكد ضرورة استمرار سيطرة النظام الرجعى ويعود بالمسرحية إلى نهايتها الأولى - مع الاحتفاظ بقصة الحب التى اختلقها (تيت) بين (إدجار) و(كورديليا) .

ولم تنجح المسرحية فى أن تنفض عنها شبح (ناحوم تيت) وإعداده حتى القرن العشرين حين شن المخرج والناقد الإنجليزى (جرنفيل باركر) حملة للعودة إلى تمثيل مسرحيات شكسبير كما كانت تمثل فى عصره . ولكننا حتى فى القرن العشرين نجد ممثلا قديرا مثل (جون جيلجود) يحذف دور البهلول الفكاهى تماما من المسرحية حتى يحتفظ لنفسه فى دور لير بالمهابة ، وحتى تزداد الجرعة العاطفية ، وتقل الجرعة النقدية الساخرة ، وذلك فى محاولة لتقديم المسرحية فى ثوب التراجيديا . ومن الجديد بالذكر أن هذه المحاولة تمت فى فترة اشتداد التيار المحافظ إبان الاضطرابات الاجتماعية التى نتجت عن الأزمة الاقتصادية فى انجلترا وبقية بلاد أوروبا - أى أن الرؤية المحافظة التى سادت تلك الفترة جعلت (جيلجود) يسعى - واعيا أو دون وعى - إلى تقديم المسرحية فى صورة تتفق مع الروح السائدة وذلك عن طريق طرحها طرحا تراجيديا .

وبعد موجة الثورة الوجودية التى أنتجت مسرح العبث نجد ناقدا شهيرا - هو الناقد البولندى (يان كوت) - يحاول تأكيد عنصر اليأس الوجودى فى المسرحية ويطرح تفسيراً لها فى ضوء مقارنتها بمسرحية

(صمويل بيكيت) **لعبة النهاية** . ومما لاشك فيه أن المسرحية كما ذكرنا من قبل تحمل بعدا عبثيا واضحا يتجلى فى قول لير :

نبكى حين نولد لأننا أتينا

إلى هذا المسرح الكبير الذى يعج بالحمقى

(الفصل الرابع - المشهد السادس - الأبيات ١٨٠ - ١٨١)

ولكننا نجد فى المسرحية أن العنصر العبثى السلبى يتجادل مع العنصر الإيجابى . وقد يبدو القول بأن المسرحية تجمع بين رؤية عبثية سلبية ورؤية سياسية إيجابية مناقضاً لنفسه . ولكن الأمر ليس كذلك . إن شكسبير يربط الرفض الميتافيزيقى بالرفض السياسى : أى أن المسرحية لا ترفض الإيمان بالبعد الميتافيزيقى بصورة مطلقة كما يفعل مسرح العبث ، ولكنها ترفض التصور الميتافيزيقى الذى شكلته النظرية الإقطاعية ليخدم مصالحها . لذلك فأى عرض يحاول أن يتوخى الأمانة فى التعامل مع النص لابد وأن يظهر ارتباط عنصر اليأس الوجوى بعنصر اليأس من الوضع السياسى الذى تصوره المسرحية . وهذا ما حاولت المخرجة الانجليزية (ديبور وارنر) أن تفعله فى عرضها التجزيبى لمسرحية **الملك لير** على مسرح الجمهورية .

الملك لير فى المنصورة(*)

يذكرنى المخرج الفنان أحمد إسماعيل دائماً بالفلاح المصرى القديم الفصيح ، فهو يعمل ويبدع فى هدوء وجلد صابراً على مكاره الزمان ، متحملاً عوائد الدهر ورداءة العصر ، يحرث فى صمت الأرض التى يتهددها البوار ، ويؤمن - مثل أجداده من فراعنة النيل - بأن الخصب آت لا محالة ، رغم السنين العجاف ، ومهما جُرفت التربة وتصدع البنيان .

بيت العائلة دار فسيحة بسيطة ، تحفل بالود والكرم دون بهرج ، تحفها الزروع والبيوت الطينية الصابرة ، والترعة المجاورة تنساب فى صمت الصابرين وجلد السابلين ، وتقاوم زحف الطوب والأسمنت والحضارات الواردة ، تتضرع فى صلوات هامسة ألا يجف النبع أو يتوقف الشريان المائى القديم ، والصمت يصطخب بهديل الحمام ونداءات الأطفال وثغاء الماعز وتأوهات الأبقار .

(*) مسرحية : **الملك لير** ، اخراج أحمد إسماعيل ، قدمت فى المنصورة عام ١٩٩٢ .

وفى بلدته وموطن رأسه قرية «شبرا بخوم» أبدع أحمد إسماعيل تجارب مسرحية عديدة فى فضاءات مسرحية جديدة كانت آخرها **الشاطر حسن** التى أمتعتنا جميعاً .

وذات مساء خِلتُ أن ذلك الحكيم المصرى الصامت قد جُن ، وأشفقت عليه من مصير أبطال المآسى اليونانية القديمة ، فلقد قرر أن يتحدى الأقدار مثلهم ، وأن يخرج مسرحية **الملك لير** فى الأقاليم بفرقة إقليمية من الهواة ! أردت أن أقول له يومها : إن الزمن غير الزمن ياصديقى ، والتراجيديا الجليلة قد ماتت كما أعلن عمنا جورج شتاينر فى كتابه **موت التراجيديا** ، فكان هذا العصر كلهم بهاليل ما عدا قلة .

لكن أحمد إسماعيل أبى أن يصدق أن التراجيديا قد شُيعت إلى مثواها الأخير منذ قرون ، وأن الصوان قد أقيم وأنفض ، وانصرف المعزون ، أو لعله كرومانسى عنيد يأبى أن يتنازل عن أحلامه ، ويصر على التعلق بأهدابٍ أزمنة قديمة مضت واندثرت ، كانت فيها اللوعة والأسى والمعاناة تجارب حقيقية وكان العذاب يقود إلى الخلاص والتطهر .

أراد أحمد إسماعيل أن يقدم **الملك لير** فى ثوب التراجيديا بممثلين هواة ! وأين له بذلك الممثل الذى يتحمل عناء تحول الملك من العبط والهبل إلى الحكمة ؛ أو يستطيع تحمل سهام البهلول الحادة الساخرة التى تسلط عليه فى أعمق لحظاته المأساوية دون أن يفقد جلاله المأساوى ؟!

وأين له بذلك البهلول الحكيم الذى يقدر أن يرتفع بالبهللة إلى قمة الحكمة والمعاناة الجليلة ؟!

لقد جُن أحمد إسماعيل ولا ريب ، هكذا قلت لنفسى وأنا أرتحل مع نفر من الأصدقاء عبر خضرة الدلتا المنبسطة إلى المنصورة الناصرة .

إحتوانا معمار مسرح البلدية العتيق فى حالة من الرقة الصارمة والجمال المتقشف الزاهد ، فذكرنى بالكنائس البروتستانتية القديمة التى أعشق معمارها وجوها النفسى . شعرت وكأننا أرتحلنا إلى حافة النيل مكانيا ، بل وزمانياً إلى عهد قديم .

قال لى الصديق الحميم والناقد المؤرخ المسرحى الكبير سمير عوض : إن تاريخ هذا المسرح يعود إلى بداية القرن ، وقد بناه الإنجليز ، فهو من طراز معمارى إنجليزى ، استرحت ، واتسقت معالم الرؤية مع المنظور والإحساس الذى استقبله .

وطوال العرض لم يفارقنى ذلك الإحساس العارم بالإرتحال الزمنى ، واتسقت كل المفردات المسرحية معه ، كانت عيوب العرض كثيرة ، وأحيانا فادحة ، لكنها جميعاً إنصهرت فى سيميولوجية (أو ملامح ودلالات) المكان فشربت روحه ومنطقه الجمالى التاريخى ، فاتسقت مع نفسها ومع الحالة الوجدانية التى وضعنى المعمار بها .

حين برز إدموند من خلف ستار أبيض أيمن خشبة المسرح على مستوى الصالة فى إضاءة خافتة ، وعقد حاجبيه ، وهمس بكلماته الخانقة

فحيحاً ، تجسد أمامى شرير ميلودرامات القرن التاسع عشر بلحمه ودمه ، فكان من الطبيعى والمنطقى والمفهوم أيضاً أن تظهر كورديليا بعده فى نعومة وعاطفية وبراءة وسذاجة ورومانسية بطلات تلك الميلودرامات ، ويات أداء لير الميلودرامى الفاجع منطقياً ، كذلك مبالغات جلوستر وجمود جونريل وفحيح ريجان وثغاء إدجار .

فالأول (لير) شخص ببصره إلى أعلى طول الوقت - إلى سماء خابية وآلهة قاسية لا نراها ، وصخب وارتج وترنح كأعتى عتاة أبطال الميلودراما ، وحذا جلوستر حذوه على استحياء ، ولو أنهما رفعا صوتيهما قليلا بما يتناسب مع صخبهما الحركى لما أصابنا كل هذا الإحباط ، ولما أرهقا آذاننا فى التقاط همسهما ، فالميلودراما فن لو أجيد أداؤه لأصبح متعة فنية ، وإن ظلت مشروطة بتغييب المنطق والتجربة طواعية لفترة .

كان المبدأ العام الذى سيطر على المنظر المسرحى هو الخطوط المستقيمة - رأسيا وأفقياً - والزاويا الحادة ، وهو مبدأ يتسق مع روح الميلودراما التى تنفر من التعقيد والتكثيف . غابت الدوائر والإنحناءات الناعمة من التشكيل عامة باستثناء مشهد العاصفة الذى شكل منطقة باهرة فى العرض ، إذ تحولت الستائر المبطنة لخشبة المسرح فجأة - عن طريق مصادر هوائية خفية خلفها - إلى كيان ينساب بحركة الأمواج ، واتسقت

حركة الممثلين المتأرجحة المترنحة مع سدر الموجات الهوائية المتوالية ، وعمقت الإضاءة والمؤثرات الصوتية الإحساس بأننا فى بحر عاصف ، فكأن السهول والوديان التى احتوت لير فى ترحاله المأساوى نحو الحكمة قد غدت بحاراً عاصفة وأمواجاً لا ترحم .

بقيت مشكلة تصميم الشياب ، التى لا كانت بالعصرية ولا بالتاريخية ، وبقيت حيرة التفسير أمام مشاهد خيال الظل ، كذلك حيرنى منطق الحذف والاختزال الذى أهدر مناطق بالغة الخطورة والدلالة ، وبقيت النهاية الهزلية الطابع التى نرى فيها لير يحمل وشاح كورديليا الأبيض كناية عن جسدها (وهو تصرف طيب من المخرج للخروج من مأزق الحياء الإقليمى ، والأعراف التى تنظم التمثيل فى حالة المرأة) . لكن اللا مفهوم هو أن يتقدم لير إلى جسد كورديليا المسجى فى عمق خلفية المسرح ليطرح عليها الوشاح الأبيض ثم يدس رأسه وجسده فجأة تحته ! قد يكون المخرج قد قصد أن يوحى لنا بأن موت كل من لير وكورديليا إنما هو نوع من الخلاص الذى ينقلهما من عالم الإثم إلى عالم البراءة ، لكن تنفيذ المشهد كان فكاهياً إلى أبعد حد وذكر البعض بلعبة عريس وعروسه !

كانت أخطاء العرض كثيرة وفادحة وامتدت من الأداء إلى الملابس إلى الحذف والاختزال ، ولم تسلم منها الإضاءة ولم يسلم منها التفسير

العام للنص ، لكنها رغم ذلك لم تتمكن من طمس معالم جهد إنسانى رائع وطموح فنى جامح وصدق فدائى عميق .

فلتكن لير ناقصة معيوبة ، ولتكن بأسلوب القرن التاسع عشر ، لكنها لا تزال لير الرائعة يقدمها مصريون أصلاء فى ريف مصر ، ولا يمكن لأحد أن ينكر وهج المغامرة ومعاناة التحقيق فى زمن «الهنك والرنك» ، و«الهشك بشك» ، وكل رخيص لا ممتع وسهل لا ممتنع .

فتحية لأحمد إسماعيل ولفريقه الفدائى الشجاع :

مرسى الحطاب - إعداد موسيقى

فايزة نوار - ملابس

خالد مرعى - مساعد إخراج

والممثلين : رجائى فتحى - عبد الرحمن صبح - وليد مختار - عبد العزيز إبراهيم - فاطمة جاد - حنان حسن - سلوى المداح - محسن الجنيدى - ناصر الدسوقى - على عمرو - بديع وديع - سمير العدل - محسن إمبابى - المحمدى عبد العال - محمد عبد الغنى - طارق حسن - أحمد عباس - سمير يونس - هانى جورج - كمال البابلى - محمد لاشين .

ملك يتعرى وآخر يتنكر(*)

الملك لير وفلسفة التعرى :

منذ حوالى ربع القـرن زارت فرقة المســرح القومى البـريطانى القاهرة حيث قدمت على مـسرح « أبو الهول » فى الهواء الطلق مسـرحية **روميو وجولييت** . وهذا العام عـادت إلينا الفرقـة وكأن شيـئًا لم يكن ، ووهج الإبداع ما زال فى عينيها . فها هى ما زالت تعتنق وتلتزم بالمنهج العام فى تقديم الشكسبيريات الذى أرسى قواعده المخرج بيتر هول إبان قيادته لفرقة شكسبير الملكية فى الستينيات ، ثم حمله معه ورسخه حين انتقل إلى فرقة المسرح القومى البريطانى ليخلف سير لورانس **أولـيـڤـيـيـه** فى قيادتها .

ويتلخص منهج بيتر هول فى السعى إلى تحقـيق أربعة أهداف رئيسية هى :

(*) عرض : **الملك لير** ، تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : ديبورا وارنر ، وعرض : **ريتشارد الثالث** ، تأليف : وليام شكسـبير ، إخراج : ريتـشارد إير ، ديكور : بوب كرولى ، تصـميم إضاءة : جين كـالمان ، إنتاج : المسرح القـومى البريطانى ، قدم العرضان على المسرح الكبير بدار الأوبرا عام ١٩٨٩ .

١ - الحيوية المسرحية [liveliness] التى تنفى عن العروض الكلاسيكية شبح الملل وتسعى إلى التلون الصوتى والتنوع الحركى لكسر الأنماط الأدائية والتشكيلية الموروثة دون إخلال بالنص .

٢ - الاعتناء بالنص [textual care] والاهتمام بأدق تفاصيله ودراسته ، بل وقتله بحثا وتقصيا لمعانيه مع الاستعانة بالتحليل والتفسيرات النقدية لسبر أغواره وكشف أسراره .

٣ - إقامة جسور دلالية بين النصوص القديمة والواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر [social relevance] بحيث تكتسب النصوص دلالة معاصرة واضحة أو مضمرة .

٤ - تحقيق التكامل المسرحى للعرض [theatrical totality] بمعنى توظيف لغات المسرح المنوعة - السمعية والبصرية (الألوان والحركة والموسيقى والرقص والغناء والديكور والإضاءة . . . إلخ) - فى تجسيد النص بحيث تكون معه وحدة تكاملية تحقق متعة الفرجة المسرحية ، فقد كانت أبغض العروض إلى نفس بيتر هول هى تلك العروض الجامدة التى تفتقر إلى الحيوية والسخونة والصدق ، وتتشح بالجهامة والقتامة والوقار الزائف ، فتتحول إلى ما أسماه بيتر بروك (الذى تبناه بيتر هول وشجعه وضمه إلى فرقة شكسبير الملكية وهو ما زال بعد شابا فى العشرين) بالمسرح القاتل [The Deadly Theatre]

- أى المســرح المتحــفى - على عكس المسرح ذى الحــضور الســاخن والاشتباك الحيوى مع الجمهور [The Immediate Theatre] .

ورغم الاختلاف الشكلى الواضح بين العرضين اللذين حــملتهما فرقة المسرح القــومى البريطانى إلينا ضمن جــولتها الواســعة فى بلدان الأرض شرقا وغربًا ، فإن المشاهد يلمس فيهما معا حضور منهج بيتر هول السابق ذكره حضور الروح فى الجسد .

ففى العرض الأول - **الملك لير** - تجسد المخرجة الشابة ديبورا وارنر (٣١ عامــا) التى يؤكد وجــودها استمــرار المسرح القومى البــريطانى فى سياسة جــذب واحتضان المواهب الشابة ، وإفساح المجــال أمامها لإطلاق ملكاتها الإبداعية - كما فعلت فرقة شكسبير الملكية فى حالة بيتر بروك . وفى إخراجها لنص **الملك لير** تبنت هذه المخرجة الشابة مبادئ بيتر هول ، فتوفرت على دراسة النص دراسة متعمقة ، وتلمست بعناية أبعاده الفلسفية والرمزية ، فأدركت بحدســها الفنى الثاقب وحساسيتهــا الفنية الواعية أن الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية يتــخذ شكل التجرد المرحلى من متاع الدنيا الزائل بحثــا عن حقيقة الإنســان فى عريه الوجودى الكامل الذى لا يلبث أن يفضى بسخرية مريرة إلى التحرر من الجسد نفسه فى لحظة الموت - فكأن حقيــقة الإنسان لا تفتــأ تراوغنا حتى الموت ، وعبثا نــبحث عنها ونحاول اقتفــاء أى أثر لها فى رمال الأيام كما يبحث ليــر عن أثر للحياة فى جسد ابنته المسجى - كــورديليا - فى سحابة بخار يأمل أن تغطى المرآة

الصغيرة التى يقربها من فمها وأنفها فى المشهد الأخير ليرى إذا كانت لا تزال تتنفس . . . ولكن دون جدوى .

إن مسرحية **الملك لير** تبدأ بالملك ينفض عن نفسه أعباء الملك فيجرد نفسه من سلطانه محتفظا فقط بمائة من الأتباع وبتاجه كرمز شكلى للسلطة لا يحوى أى مضمون حقيـقى بعد أن جرد الملك نفسه من كل سلطاته . وفى عملية التـخلى عن السلطة يجرد الملك نفسه أيضًا بحمـاقته من رعاية ابنته الوحيدة المخلصة كـورديليا وصديقه الوفى الدوق كنت ويكتسى بوهم الحب الزائف الذى تنسـجه حوله إبنتـاه الأنانيتان - جـونريل وريجان - بمعسول الكلام ، فيصبح مثل الامبراطور الأحمق فى القصة الصينية القديمة الذى يتصور أنه يرتدى أنـدر الأثواب بينما هو فى الحقيقـة عارٍ . وما أن يتجرد الملك من سلطانه ويفقد ابنته وصديقه حتى يفقد أيضًا جدران قصره الحامـية ، فنراه ينتقل إلى بيت ابنتـه الكبرى جونريـل ثم إلى بيت ابنته الوسطى ريجان ، وحين تلفظاه مـعا يلجأ إلى بيت وزيره جلوسـتر الذى يستـضيـفه سراً ولا يلبث أن يعـاقب على هذه الاستـضافة بفـقأ عـينيه وتشريده ، وهكذا يفقد الملك لير ملاذه الأخير .

ومع كل انتقال يفقد لير عدداً من فرسانه ، فكأنه يتجرد تدريجيا من درعـه الواقى ، وينتـهى التجـوال به إلى العـراء - بلا بيت أو أتبـاع أو سلطان أو عائلة ، ولا يصحبه سـوى مضحكه البائس ، وكنت المنبوذ ، المتخفى فى ثياب مـتواضعة . وهناك فى العراء ، وسط العاصـفة العاتية

التى تقتلع جذور عقله وثقته فى الحيـاة يلتقى لير بمنبوذ آخر - مُطارد فقد البـيت والأب والعـزوة والحمـايـة والثروة ، فـتعـرى من دروع الإنسـان الواقية . وهذا المنبـوذ الآخر هو إدجار - ابن جلوستـر ووريثه الشرعى - الذى يتبـدى الآن أمامنا وأمام لير عـاريًا فى شخصية المخـبول توم الذى يتمرغ فى الطين والأوحال .

وفى هذه اللحظة يشـرق فى وعينا ووعى لـير مغـزى ما مـر به من أحداث ، وما عاناه من آلام ، ويتحول العـرى إلى استعارة تلخص معنى الأحداث الماضية وتضـفى عليها دلالة فلسفية جليـة وذلك حين يصيح لير مخاطبًا توم :

« أهذا هو الإنسان ؟ أفلا يزيد عن هذا ؟ تـأملوه جيدًا . لم تمنحك دودة القز حريرًا ولا الحيوان جلودًا ، ولا جادت عليك الأغنام بصوفها أو القطط باذلة العطـر بشذاها . آه ! ثلاثتـنا نتدثر بمـتاع زائف . أمـا أنت فتجسد حـقيقة الإنسان الخالصة . ليس الإنسان دون متـاعه سوى حيوان عار مسكين يسعى على ساقين مثلك » .

وبعد هذا الإدراك يشـرع لير فى خلع مـلابسه فى ألم محـموم وهو يصرخ : «إليك عنى . فـالأنزع هذه الأغطية المستعـارة . هيا . حل هذا الزرار » (الفصل ٣ - المشهد ٤ - أبيات ١٠٣ إلى ١١١) .

وإذ يتجرد لير من ملابسه نجده يتجرد أيضًا من المنطق الظالم الزائف

الذى يحكم عـالمه فيـجن ويكتسـب حكمة وبصـيرة نافـذة فى جنونه ، فتـتحول الملابس فى هذيانه من مـجرد أقنعة وهمـية زائفة تخـفى ضعف الإنسان وضـآلته إلى أدوات للظلم والقـهر الاجتـماعى والاقتـصادى من الأفضل أن ننضوها عنا . فيقول :

تطل المساوئ والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية

أما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تمامًا .

إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب

انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء

ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد

أن قشة فى حجم عقلة الصباع تستطيع أن تنفذ إليها .

[الفصل ٤ - المشهد ٦ - أبيات ١٥٠ إلى ١٥٧]

وتبلغ استعـارة العرى بدلالاتها الفلسفية ذروتهـا وتكتمل فى الفصل الأخير حين يعلن لير عن مـوته بعبارة : « أرجوك . . . حل هذا الزرار » موجها حديثه إلى تابعه المخلص كـنت ، فتتحول الجملة إلى رجع صدى سـاخر لنفس الجـملة التى وجـهها لير من قـبل إلى كنت فى مـشهـد العاصـفة، فيـولد تكرارها هنا توحدًا فى المعنى بين التـعرى من الملابس والتحرر من عبء الجسد والحياة .

ومـا أن يحل كنت الزرار حـتى تتبـدى للملك المحـتضـر أنفـاس كورديليـا التى بحث عنها طويلاً فى المرآة دون جـدوى - أو هكذا يخيل له، فنجده يصـيح فى دهشة فـرحة بعد أن يشكـر كنت قائلاً : « أترون هذا؟ انظـروا إليهـا . . إلـى شفتيـها . انظروا هناك . انظروا هنا » . ثم يسلم روحه (الفصل ٥ - المشهد ٣ - أبيات ٣١١ - ٣١٣) .

إن نص مسرحية الملك لير يتيح لنا تفسيرها - ضمن تفسيرات أخرى - كرحلة تعـرية لكل الأقنعة والأوهام البـشرية تتجـسد وتـتبلور فى فعل التعرى الجسـدى فى العراء . فكأنها « ستربتيـز » فلسفى . وفى تصورى من واقع العرض الذى شاهدته أن ديبـورا وارنر قد استلهمت هذا التفـسير فى رؤيتها الإخراجية التى أكدت معانى التعرى والتجرد فى المسرح العارى تمامًا من الديكور - باستـثناء ستارة سـوداء فى الخلفيـة تنفرج فى الوسط كبـاب خيمـة ليدخل منهـا الممثلون ثم تنثنى أطرافـها إلى أعلى لتـتبدى كخيمة حرب من جلود الحيوان المرقشة ، وستارة أخرى ذات بياض ماحل لتوحى بالانتقال إلى مدينة دوڤـر بصخورها الجيرية المعلقة فوق البحر ، ثم ستارة أخرى جانبية مهلهلة ، ينزعها إدموند فى المشهد الافتتاحى الذى يدور فى قصر لير ويلـقى بها بعيدًا فى حركة تعرية رمـزية بليغة للمكان تمهد لتـعرى ليـر وتوم والبهلول فى الفـصل الثالث ، ثم تعـرية لير من جسده الفانى بالموت فى النهاية .

لقد كـان الفراغ الهائل الموحش الذى يتضـاءل فيه الإنسان ويتـبدى وحيـدًا ضعيفًا هشًا هو الـصورة المسرحيـة التى ألحت على عيون المتـفرج

بقسوة طوال العرض - فكأن عرى المسرح من الديكور والمهمات المسرحية هو تجسيد مسرحى بصرى لجملة لير : « فلأنزع هذه الأغطية المستعارة » . وفى تعاملها مع الإضاءة والموسيقى انتهجت المخرجة نفس التقشف الصارم والتجرد الذى لا يخلو من نفحة صوفية ، فأكدت معانى الوحشة الوجودية والاغتراب . وفى مشهد العاصفة أغرقت المخرجة المسرح كله فى ظلام دامس ، وأخذت الإضاءة تلتقط وجوه الممثلين (لير المجنون وتوم المخبول والبهلول وكنت المنبوذ) فى بقع ضوئية متناثرة ، وهم يتخبطون فرادى تائهين فى الظلام على قرع الطبول ، مما ضاعف من إحساسنا بالوحشة والغربة ، وبضآلة الإنسان وضعفه ، فكأن المخرجة أرادت أن تجسد لنا فى تشكيل مسرحى بارع وصف جلوستر للعالم بأنه « مسرح كبير يعج بالحمقى » (الفصل ٤ - المشهد ٦ - البيت ١٨١) ، أو قوله « فى زمن البلاء هذا يقود المجانين العميان » (الفصل ٤ - المشهد الأول - البيت ٤٥) ، أو وصفه لوضع الإنسان في العالم إذ يقول : « تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتتسلى / كما يلهو الصبية العابثون بالذباب » [الفصل ٤ - المشهد الأول - أبيات ٣٦ ، ٣٧] .

وقد اختارت ديبورا وارنر أن تنهى العاصفة (التى تنهى الجزء الأول من العرض) بموت البهلول الذى ينساه الجميع ، ويخلفونه وحيداً ، فيرقد أمامنا نصف عار ، وحيداً ، منسيًا ، فى لقطة حزينة مؤلمة تتعلق فى

حنايا الذاكرة فلا تسمح للمتفرج أن ينسى استعارة العرى المحورية أثناء الاستراحة .

وقد زحف التقشف والتجرد إلى عنصر التمثيل أيضًا ، فتجنب الممثلون التفخيم والتنغيم فى الإلقاء الشعرى للأبيات المعروفة والمأثورة لدى الجمهور ، وتبنوا إيقاعات ونبرات الحديث اليومى العادى فى الإلقاء عموما ، كما تجنبوا الاندماج العاطفى والانفعالات الحادة - خاصة فى اللحظات المأساوية والعنيفة - فجاء الأداء التمثيلى فى مجموعه - أى على مستوى الصوت والحركة والايماءة - خالياً من الزخرف ، عاطلاً من الزينة الزائفة ، يتسم فى مجموعة بالقوة والصدق ويحمل طابعاً برختياً ، خاصة فى مشاهد مناجاة النفس التى تحولت إلى خطاب صريح مباشر إلى الجمهور.

وربما كان إخراج ديبورا وارنر حديثا لمسرحية **الإنسان الطيب** لبرتولت بريخت قد انسحب أثره على هذا العرض .

وإذا كان التقشف والعرى قد وسم المنظر المسرحى والأداء والإضاءة والموسيقى فى عرض لير بهدف تجسيد الدلالة الفلسفية لاستعارة العرى والتجرد المحورية ، فقد تميزت الملابس المسرحية فى المقابل بالتنوع البالغ فى التصميم والألوان والطراز التاريخى مما جعلها عنصراً بارزًا فى العرض ، يفرض حضوره على المسرح طوال الوقت ، ويشد انتباه المتفرج إليه ، ويدفعه إلى إدراك دلالته ودوره فى الرؤية الإخراجية للنص - فالملابس

هى الشطر المكمل لاستعارة العرى ، واختلاطها التاريخى من حيث الطراز لا يساعد على تعميم دلالة الحدث الدرامى فقط بأن يجعل معناه يتخطى زمنه ومكانه المحددين إلى كل الأزمنة والأمكنة ، ولكنه أيضًا ينفى عنها القدرة على الإشارة الدقيقة إلى الواقع ويؤكد أن الملبس ليس إلا قناعاً زائفاً مستعاراً . ولقد أحسست فى أحد المشاهد الذى جمع بين كورديليا فى ثياب ملكات عصر النهضة ، والطبيب الذى ارتدى معطفًا طويلاً من العصر الفيكتورى فى القرن التاسع عشر ، ولير الذى ارتدى بيجامة عصرية والتحف ببطانية وجلس على كرسى متحرك حديث ، بينما ارتدى كنت زيا يذكرنا فى آن واحد بشخصية روبين هود الأسطورية كما تصورها القصص والأفلام ، وبأزياء الرحالة الأوروبيين - أحسست وكأن المشهد يأتينى عبر منشور بللورى يفتتم المنظور الواحد ، أو منعكسًا فى شظايا مرآة محطمة ، أو كأن نفس المنظر يتكرر فى نفس الوقت فى مرايا متعددة تعكس عصوراً متباينة تمتد من بداية الحضارة إلى العصر الحديث .

وإذا كان ثمة ما آخذه على العرض فهو اختيار المخرجة لممثل أسود فى دور إدموند - الابن الشرير غير الشرعى لجلوستر . لقد كانت محاولة متكلفة نوعًا لإضفاء دلالة إضافية معاصرة (وفقًا لمنهج بيتر هول) على أحداث المسرحية عن طريق الإشارة إلى وضع السود الهامشى المنبوذ فى المجتمع البريطانى والتحذير من عواقبه . لقد أرادت المخرجة أن تقول أن تهميش السود فى بريطانيا وإنكار شرعية انتمائهم إلى المجتمع البريطانى

وحرمانهم من حقوقهم قد يقودهم إلى محاولة تدمير المجتمع تمامًا كما حدث فى حالة إدموند الذى اتجه إلى الشر ودمر الجميع بسبب استهانة أبيه به ، وحرمانه له من الانتماء الشرعى إليه ، ومن حقه فى أن يرثه أسوة بأخيه إدجار . لكن هذه الرسالة لم تصل إلى الكثيرين ، بل وفسر البعض اختيار ممثل أسود ليلعب دور إدموند كنوع من العنصرية التى تتحيز للبيض . وأيًا كان هدف المخرجة وأيًا كان التفسير فقد كان لون إدموند الذى شد الأنظار إليه عنصراً غريبا ومربكا أقحم على العرض فكرة العنصرية فتعلقت حائرة فى فضائه كسحابة غبار تعكر صفو الرؤية دون أن تلتحم بالنسيج الكلىّ.

وإذا كانت ديبورا وارنر قد اختارت الطريق الصعب - طريق التجرد والتقشف الصوفى الصارم - فى إخراجها لمسرحية **الملك لير** ، فقد اختار ريتشارد إير فى تناوله لمسرحية **ريتشارد الثالث** طريقًا أقل وعورة ولكنه رغم ذلك محفوف بالصعوبات والمخاطر .

لقد حاول ريتشارد إير بمساعدة مصمم الديكور الفذ بوب كرولى ومصممة الإضاءة الملهمة جين كالمان أن يوظف الصورة المسرحية لإنشاء علاقة تماثل استعارية بين ريتشارد الثالث وأدولف هتلر ليقول من خلالها أن آليات صعود الطاغية إلى كرسى السلطة لم تتغير من الماضى إلى الحاضر وليحذرنا من تكرارها فى المستقبل . وسعيا وراء تحقيق هذه العلاقة التماثلية بين ريتشارد الثالث وهتلر طرح المخرج المسرحية فى ألمانيا

فى فترة الثـلاثينيات ، وهى فترة صعـود نجم الحزب النازى وبداية تسلق هتلر سلم السلطة . واستثنى المخرج من هذا الإطار التـاريخى المعاصـر (الذى أذهلنا بدقة تنفيذه وقوة تأثيره) مشهدين رئيسين هما : مشهد قبول ريتشارد للتـاج بعد نجاح مؤامرته الخـسيسة ، ومشهـد موته واندحاره فى معركة بوسورث فى نهاية المسرحية . ففى هذين المشهدين عاد المخرج إلى إطار تاريخى أقـرب إلى عصر الملك ريتـشارد الثـالث الحقـيقى . ورغم عبقرية الديكور الموحى الذى أحاط الشخصيات من ثلاث جوانب بجدران رمادية عالية ، ووضع فى خلفية المنظر بابًا وحيدًا ما أن يفتح حتى ينساب منه ضـوء باهـر قـاس ، يفـرش الأرض منيـرًا تقـدم خـطوات الداخلين بأحذيتهم الصارمة ، بينما تذوب وجوههم فى العتمة أو فى إضاءة شاحبة - مما أوحى بجو السـجون والمعتقـلات فى الدول البوليسيـة - وعمّق هذا الإيحاء صفوف المصابيح ذات الأغطية المعدنية التى كانت تتعلق أحيانا فى سـماء المنظـر المسرحى مـحيلة إياه إلى مـئات من حـجـرات التعـذيب والاستجواب - أقول رغم عبقـرية الديكور والإضاءة فقد فشل العرض فى تحقـيق التوازن بين طرفي استـعارة التماثل - أى عـصر ريتشـارد الثالث وعصر هتلر - فتغلب الجانب الهتلرى واستحوذ علينا ربما لتفوق جمالياته ودقـة تنفيـذه ، وقربه من زمـاننا ، وكذلـك المساحـة التى يشغلهـا من العرض، فكدنا أحيـانا ننسى ريتشارد الثالث تمامًا رغم اسـمه الذى يتردد على لسان الشخصيات ورغم أن النص الشكسـبيرى لم يتغير . ولذا كان

الانتقـال على مستـوى الصورة إلى عصره القـديم يأتي في صورة فجـائية خشنـة تكسر تدفق العـرض ، وكأن مشـهداً من فـيلم تاريخى ملون من إنتـاج هوليـوود قد أقـحم فجـأة علـى فيلم واقـعى أبيض وأسـود من أفلام الأربعـينيات عن طريق الخطـأ . ومما زاد من خشـونة الانتقـال أن مـصمم الديـكور قـد تعـمد إقـامـة تقابل لونـى صـارخ بين الشطرين والعالمـين ، فأغرق عـالم هتلر فى الرمـادى وعالم ريتـشارد فى الأحـمر القانى واللوحات الخلفية الزاهيـة بالألوان الغنية المنوعة ،وربما أراد المخرج والمصـمم من هذا التقـابل اللونى الصارخ أن يعـمقـا أحسـاسنا بخطورة عصـرنا وكآبة واقعنا ، وربما أراد أن يـقولا أيضا أن طغـاة الماضى كانوا أكثر وضوحاً وصراحة وأقـل مكراً وشراً من طغاة الحاضر فكانوا يعذبون الناس علنـا ويسفكون الدماء فى ساحات القتال والميادين بينما يمارس طغاة الحاضر الشـر في غرف معتمـة ، بعيداً عن العيون ، وقـد ارتدوا قفازات واقية ، وأغـرقوا شعوبهم فى ضباب رمـادى اعلامى كثيف ، تتعـذر فيه الرؤية . . .

ربما . . . وربما . . . ولكن العرض فى النهاية كـان بسيطًا واضحًا ، لايحمل فى ثناياه إشارات خفية مؤرقة تـثير خيال المشاهد وتولد فى وعيه ووجدانه فـيضًا من المعـانى وتستدعى من الذاكـرة صوراً منسـية . افتـقر العـرض إلى تعـددية الدلالة أو - بمعنى أصح - إلى الطاقـة على توليـد دلالات متعددة لدى المتفـرج ، فكل ما يود العرض أن يقوله واضح على

السطح ، بل وبارز ومؤكد - بما فى ذلك مصدر إلهام المخرج ، وهو المادة الوثائقية الفيلمية والفوتوغرافية التى تصور ألمانيا وأنشطة هتلر فى الثلاثينيات . وقد اتضح هذا التأثير فى أسلوب إبطاء الحركة وتثبيتها فترات طويلة ، فكأن المسرحية سلسلة من الكادرات السينمائية القديمة التى تثبت لحظة قبل الانتقال إلى الكادر التالى ، أو كأن المتفرج يقلب صفحات ألبوم صور قديم .

وربما كان عذر المخرج أن نص **ريتشارد الثالث** نفسه يفتقر إلى العمق الشعرى والدلالى الذى يتمتع به نص **الملك لير** .

وإذا كان الأداء التمثيلى فى عرض **الملك ليـر** قد اعتمد على أداء الفريق المتناغم ، الذى لا يبرز شخصية على حساب الأخرى ، وذلك رغم تمكن وتمرس وحنكة بطلها برايان كوكس الذى لعب دور لير ، فقد اختلف الحال فى عرض **ريتشارد الثالث** الذى هيمن عليه الممثل الفذ إيان ماكيللان من البداية إلى النهاية فلم يترك مكانا فى ذاكرة المتفرج لغيره .

وقد اختار ماكيللان أن يخفف من جرعة السخرية الممتعة والتهكم الذكى التى تجعل من شخصية ريتشارد الثالث أخف أشرار المسرح ظلاً وأكثرهم حيوية وإمتاعًا وشعبية - خاصة حين يسر إلى المتفرجين بخططه وخواطره كما يفعل الشرير المحبوب الآخر إياجو فى مسرحية **عطيل** . لقد تجنب ماكيللان الحديث إلى الجمهور إلا فى أحيان نادرة ، وحافظ

على البعد البارد المخيف لشخصية الطاغية الكاذب الخبيث ، مضيفًا إليه بعدًا ساديًا ولمسة من الجنون . وكانت لحظة الذروة فى أدائه حين دفعت به منصة خطابة متحركة إلى منتصف المسرح فأخذ يخطب فى جمل متلاحقة عصبية حادة ما لبثت أن تحولت إلى عواء مرعب ذكرنا بصوت هتلر المعدنى وعوائه المحموم فى الأفلام التسجيلية القديمة . لقد احتضن هذا الممثل المسرح كله فى حضوره الباهر فجسد هذا الدور بصورة حفرت مكانا فى الذاكرة ولن أنساها أبدًا .

ماكبث فى ثيابه القديمة(*)

وهكذا ستمضى بنا الأيام حثيثا

تزحف بخطى ثقيلة متباطئة

تحملنا من يوم إلى يوم وحتى نهاية الزمان

وما كانت كل أيامنا الماضية

سوى شموع على طريق العدم

تهدينا نحن الحمقى إلى تراب القبر

بهذه الأبيات المؤثرة تنتـهى مأساة **ماكبث** التى كتبهـا شكسبير منذ حوالى أربعـمائة عامـا عن قصـة اسكتلندية تحكى أن قائدا مـغوارا يدعى ماكـبث يلتقى عند عودته من أحـدى المعارك بساحـرات ثلاث ينبئنه بأنه سوف يصبح ملكا . وتلقى النبوءة هوى فى نفسه اذ تتفق وأطماعه الدفينة

(*) مسرحية : **ماكبث** ، اخـراج جون فريزر ، عرض بريطانى زائر قدم عام ١٩٨٧ .

ويخطط بتشجيع من زوجته لقتل الملك الطيب «دنكان» . وما أن يعتلى العرش حتى يبدأ فى ارتكاب سلسلة طويلة من الجرائم ليؤمن نفسه حتى يعود ابن الملك المقتول ليسترد عرش أبيه وينتقم من قاتله .

وقد كان شكسبير بالغ الجرأة حين اختار قاتلا سفاحا ليجعل منه بطلا مأساويا يتعاطف معه المتفرج . ولكن القصة القديمة تحولت فى يديه إلى دراسة نفسية عميقة فى تحلل الشخصية تحت وطأة الندم والشعور بالذنب ، وجعلنا نتعاطف مع القاتل وزوجته فى عذابهما وأرقهما الذى يودى بالزوجة إلى الجنون والانتحار وبالزوج إلى قاع اليأس الوجودى .

وفى إطار النشاط الثقافى المكثف الذى يقوم به المجلس البريطانى فى مصر قدمت لنا فرقة لندن شكسبير هذه المأساة الشعرية الرائعة . ولقد عودتنا الفرق التجريبية التى أتت إلينا من قبل أن نتوقع دائما رؤية اخراجية جديدة للنصوص القديمة ، وأساليب عرض مخالفة لما جرى عليه العرف . ولكن هذه الفرقة فاجأتنا بعرض تقليدى إلى أبعد الحدود ربما هلل له البعض لهذا السبب ! فرغم أن الفرقة تشترك مع الفرق التجريبية الأخرى فى قلة عدد ممثليها (فعددهم سبعة بينهم سيدة واحدة هى هيلارى دريك ، مما يحتم قيام كل ممثل بأكثر من دور) ورغم أن المسرح يظل عاريا طوال الوقت إلا من صليب ضخم وبعض الحقائب المعدنية التى تستخدم أحيانا كمقاعد إلا أن المخرج «جون فريزر» قدم عرضا ذا صبغة تعليمية مدرسية .

لقد حافظ المخرج على النص المكتوب ولم يحـذف إلا مشهدا واحدا هو مشهد قـتل زوجة أحد المتمردين على (ماكـبث) وطفلها وذلك لسبب جبرى هو عدم وجود طفل بالفرقـة . كذلك حذف جزءا من أحد المشاهد الأخيرة جرى العرف على حذفه لعدم أهميته دراميا . وفيما عدا ذلك قدم لنا النص برمته واختفى تماما وراءه مـحاولا أن يضع كلمات شكسبير بكل صورها وموسيقاها فى المقام الأول دون أدنى مـحاولة للتدخل بالتفسير أو اثراء الدلالات القديمة فجاءت المسرحية متعة سماعية أو قراءة مجسمة أكثر منها رؤية اخراجية متميزة .

ورغم ذلك فـقد أظهر الـعرض تمكن المخـرج من أدواته المسرحـية خاصـة وأنه اشتـرك فى تصمـيم الديكور ، وبرز هذا بوضوح فـى قدرته البارعـة على خلق الجو المناسب فـى مشاهد السـاحرات والأشـباح وذلك بأفقـر الوسائل التى لا تتـعدى سحب دخـان أبيض انبعـثت من جانبى المسرح لتـغرق فى طياتها السـاحرات ثم لا تلبث أن تنقشح تدريجـيا فى اضاءة خافته لتكسـبهن شفافية الأشباح . واستخـدم المخرج ملاءة هفهافة وبضعة عـرائس خشبيـة واضاءة خاصة للإيحـاء بالرؤى التى تستدعـيها الساحرات من بواطن الغـيب . ثم استخدم فانوسا ونفس الملاءة لـيجسد مشهد القـتل فى الغابة ليلا - على طريقة خيـال الظل - وذلك لصعوبة خلق جو الغابة خلقا واقعيا .

وعلى اتقانه ودقتـه يطرح هذا العرض سؤالا محيـرا ينبع من محاولة المخرج - عـلى العكس من التيـار السائد - تقـديم الكلمة بأقل قـدر من التفسير وأكبر قدر من التجسيد المسرحى الأمين . فقد أضفت هذه المحاولة على العرض نوعا من الحيادية التامة التى جعلته أقرب إلى القطعة المتحفية منه إلى العرض الدرامى الحى .

والسؤال هو : إلى أى مـدى يمكن للمخـرج أن يمضى فى احتـرامه للنص دون أن يؤدى هذا الاحتـرام إلى ضياع الرؤية الاخراجـية تماما . . وبحيث يأتى العـرض تعليمـيا لا ابداعيـا ؟ . . وإلى أى مدى يمكن أن يلتحم المخـرج مع النص فى صراع يفجـر دلالات النص الكامنة والممكنة دون أن يشتط به التفسير كما حدث فى عروض تجريبية سابقة ؟ !

ماكبث(*)

رغم أن المسرح القومى البريطانى قد خلع عن شكسبير ثيابه الرسمية المستعارة وأخرجه من المتحف منذ أكثر من ثلاثين عامًا ، لا يزال مسرحنا القومى مصرًا على احتجازه فى قلعة الكلاسيكية العتيدة وعلى احترامه إلى درجة إزهاق الروح !

ومشكلة المنهج الكلاسيكى فى تناول الشكسبيريات تكمن فى أن شكسبير لم يكن كلاسيكيًا قط ، بل كثيرًا ما انتقده معاصروه لعدم إلتزامه بالقواعد الكلاسيكية فى التأليف ، كما فعل الكاتب المسرحى بن جونسون فى القصيدة التى رثاه بها ، وكثيرًا ما اتهمه النقاد الكلاسيكيون فى بريطانيا وفرنسا فى القرنين السابع والثامن عشر بالبربرية والهمجية الفنية وذلك رغم اعترافهم بعبقريته الفطرية .

ومن النصف الثانى فى القرن السابع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ، ورغم انتصار الرومانسيين أمثال شيلى وكيتس والألمانى

(*) مسرحية : **ماكبث** تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : شاكر عبد اللطيف ، إنتاج : المسرح القومى ، قدمت على خشبة المسرح القومى عام ١٩٩٠.

لسنيج لنزعته الثورية ، خضعت أعمال شكسبير لإعتداءات وحشية وممارسات قمعية فى محاولة ترويضها وإلباسها قميص الكلاسيكية ، فخضعت للحذف والإضافة والتعديل والتغيير ، ودفنت تحت ركام ثقيل من المناظر والملابس والمهمات المسرحية ، وكبلت بأنماط الأداء الجامدة (التى انتقدها شكسبير نفسه فى مسرحية **هاملت** على لسان بطله وهو يتحدث إلى فرقة الممثلين الجوالة) حتى تيبست أبياتها ، وفقدت مرونتها الدلالية الثرية ، وإيقاعها المتدفق ، وروحها الشعبية الأصيلة ، وعنصر التمسرح و «اللعب على المكشوف» المبنى فيها - ذلك العنصر الذى يتضح بجلاء فى الإفتتاحيات والخاتمات التى توجه إلى الجمهور صراحة ، وفى المنولوجات التى تخاطبه بقدر ما تخاطب النفس ، وفى صيغة المسرحية داخل المسرحية التى استخدمها بكثرة ، والإتكاء على فكرة التنكر ، وفى مئات الاستعارات والمفردات التى تحيلنا إلى عالم المسرح والتمثيل .

وفي الستينيات قيض الله أخيراً لشكسبير من حرره من الأغلال الكلاسيكية وذلك حين أنشئت فرقة شكسبير الملكية وتولى أمرها المخرج بيتر هول وفريق من تلامذته التجريبيين النابهين مثل بيتر بروك . ووضعت الفرقة نصب عينيها مهمة إنقاذ شكسبير من براثن ما أسماه بيتر بروك بالمسرح القاتل ، وطرحت منهجًا جديدآ فى تناول الشكسبيريات تحدثنا عنه فى معرض الحديث عن زيارة فرقة المسرح القومى البريطانى

لمصر عـام ١٩٨٩ . ولا أدرى إذا كان القائمـون على عرض **ماكبث** فى المسرح القـومى المصرى قد كلفـوا أنفسهم مـشقة رؤيــة العرضين اللذين قدمتهـما هذه الفرقة - الملك **لير وريتشارد الثالث** - أو غيـرهما من العروض الشكسبـيرية التى زارتنا عبر السنين الخمس الماضـية مثل **الليلة الثانية عشر** التى زارتنا فى تجربتين مـختلفتين أو **حلم ليلة صيف** ، أو **جعجعة فارغة** أو **ماكبث** نفسها أو **الملك لير** السابقة التى زارتنا عام ١٩٨٦ .

وليت مشكلة العـرض الذى قدمه المسرح القـومى عام ١٩٩٠ كانت مجرد مشكلة الإلتزام بالمنهج الكلاسـيكى على ضيق أفقه وتزمته وبرودته وعدم صلاحيـته تماماً لروح العصر أو لروح مسرح شكسبيـر التى وصفها الناقد البولندى الشـهير يان كوت بأنها روح معـاصرة فى كتابة **شكسبير معاصرنا** . فلو كان المخرج والممثلون قـد توفروا على فهم النص وقراءة شروحه وتفسيراته النقدية المنوعة كما يفعل البريطانيون أنفسهم ، ونجحوا فى سبر أغواره ، ثم اختاروا عن قناعة صياغة رؤيتهم فى قالب كلاسيكى لما شكونا أو اعترضنا ، فـالكلاسيكية قد يكون لها عشـاقها ، ونحن لا نطالب بإلغاء مدرسة مسرحية أيًا كانت مهما وجدناها منفرة أو قاصرة أو ثقيلة الظل .

لكن مشكلة هذا العرض الحقيقية ، بل ومصيبته ، هى تزييفه للنص دون حيـاء إما بدافع الكسل أو العـجلة التى أفضت إلى «الطـسلقة» ، أو

ربما لإقتناص لحظة تاريخيــة مؤلمة تمر بها والإتجار السيــاسى الرخيص بها بتقديم نموذج كاريكاتيورى ســاذج لرئيس العراق من خلال ماكبث . وإذا كانت السخرية من السياسيين أمــر مشروع بل ومطلوب فى المسرح ، كما هو مشروع أيضًا بل ومطلوب أن يسعى المخرج إلى إقامة اشتباكات دلالية بين نظام حكم قــديم يطرحــه نص مــا ونظام حكم حــديث كــمــا فــعل البريطانيون فى عرض **ريتشارد الثالث** ، إلا أن الســعى اللاهث وراء السخــرية والاشتباك مع الحــاضر ينبغى أن تكون مــحصلته النهــائية إثراء النص الأصلى وإكسابه مصداقية مضاعفة كما حدث فى **ريتشارد الثالث** ، لا تزييفه وإهدار قيمته كما حدث فى **ماكبث** المصرية .

وعلينا أن نتذكر إلى جانب كل الفروق الفنية والجمالية بين العرضين أن عــرض **ريتشارد الثالث** حين اخــتار أن يوحــد مجــازيًا عن طريق الصورة المســرحيــة المركبة بين بطل شكســبيــر والطاغية هتلــر لم يجانب الصواب ، فلم يكن هذا الملك التــاريخى كما صوره المؤلف ســوى طاغية دموى ماكر ولم يكن شخصية مأساوية مركبة مثل **ماكبث** .

لقد جرد عرض المسرح القومى المصرى النص من كل دلالته الفلسفية والوجودية العميــقة ، وحوله إلى مجرد قصة طاغيــة دموى يعتلى العرش غصــبًا ويسدر فى غــيه حــتى يهلك . وإذا كان هذا حــال ماكبــث فأين المأســاة؟! إن المتفــرج لا يملك إزاء مثل هذا الطاغــية إلا أن يقــول : فى ستين ألف داهية ! إن **ماكبث** القومى ليست مسرحية شكسبير بل القصة

التاريخية التى استقاها شكسبير من سجلات المؤرخ رافائيل هولينشد لينسج عليهـا مسرحيـته - أى أن العرض قد رد العـمل الفنى الرائع الذى أبدعه شكسبير إلى مادته الخام النثرية وحول شخصية ماكبث الدرامية المركبة عند شكسبير إلى نمط ميلودرامى للطاغية التقليدى .

إن مأساة ماكبث العميقة ليست مجرد قتل الملك والخوض فى الدماء . إنها فى أحد أبعادها تجسيد مجازى لمأساة آدم الذى أخرجته حواء من الجنة حين اشـتهت الثـمرة المحـرمة . ولو كان المخـرج قد انتـبه إلى الـصور والإحالات الدينيـة التى يحفل بهـا مشهـد إغواء ليـدى ماكبث لزوجـها بالقتل - ناهيك عن الاستـعارات الجنسية الواضحـة المركبة ، بما فى ذلك صورة الحيـة التى تضفى على الجريمة دلالات الخطيئـة الأولى والسقوط - لربما أدرك الدلالة الدينية لهذا المشهد وللمـسرحية كلها . إن العالم الذى يهوى إليه ماكبث بعد الخطيئة والعصيان هو عالم الفردوس المفقود، عالم آدم وتاريخ البشرية الذى يلوثه الدم منذ البداية بـجريمة قتل الأخ لأخيه . ويتأكد هـذا المعنى الدينى للمأساة حين يفشل مـاكبث فى أن يردد «آمين» عندما يصيح الحارسان فى نومهما «فاليرحمنا الله» . وما صراع ماكبث بعد السقـوط إلا صراع مع وعـيه بسقطتـه وسعى لإزهاق روحـه التى مازالت تعذبها ذكريات الفردوس المفقود بعد أن هوى إلى أعماق الجحيم المظلمة .

ولـم ينتبه المخرج أيضًا إلى البـعد النفسى لمأساة **ماكبث** وهى خيانة النفس والطبيعة والإنقسام على الذات الذى يفضى إلى سعى الذات لتدمير

نفسها ، فجرائم ماكـبث ليست ضد الآخر فقط ، بل هى أولاً وقبل كل شيء جرائم ضد ذاته وسـعى انتحارى ، فالمسرحيـة فى أحد أبعادها هى دراسة فى تمزق وتفتت نفس بشرية انشرخت حتى الأعماق وانقسمت على نفسها . ويتجسد هذا الإنقسام الداخلـى مسرحيًا فى ثنائية ماكبث وزوجته التى لا اسم لها سوى اسمه ، فـما هى إلا جزء من ذاته المنشطرة ، كما هى ضلع آدم الذى انفـصل عنه . ويلح شكسـبيـر على هذا المعنى طوال المسرحيـة على المستوى اللغوى فـى جمل أشبه برجع الصـدى كأن تقول ليدى ماكـبث : «قليل من المال يغسل عنا هذا الاثم» ، فيـردد زوجها فى مشـهد آخر أن كل بحـور العالم لا تكفى لغـسل الدم عن يده ، ثم نجد زوجتـه وحدها تردد فى مـشهـدها المؤلم الأخير أن كل عـطور العرب لا تكفى لتزيل رائحة الدم عن يديها . كـذلك يلح شكسبير على هذا المعنى بنائيًا فى تبادل الأدوار والإيقاع الشـعورى بين الشخصيـتين بحيث تخفت وحدة حين تعلو الأخـرى . ويصل هذا المعنى إلى ذورة التجسيـد الرمزى فى تزامن انتحار ليدى ماكبث مع منولوج «الغد» الشهير الذى يعلن موت ماكبث المعـنوى . وحتى إذا تغاضينا عن الأبعـاد الرمزية للنص وتناولناه على المستوى الواقـعى الصرف نجد أن العرض قد فـشل بجدارة فى تقديم الشخصيتين المحوريين بصورة مقنعة تكشف أبعادهما النفسية المركبة . لقد ظهرت ليدى ماكبث فى صورة امرأة متمرسة فى الإجرام لا أثر فيها لذلك الشيق العصابى إلى التاج والخنجر (ولاحظ الدلالة الجنسية هنا) أو لذلك

الضعف الخفى الذى تداريه الشخصية فى النص بالمبالغات الكلامية المتشنجة والذى يمهد لتدهورها التدريجى الذى ينتهى بها إلى الجنون والانتحار . فمأساتها هى أيضًا أنها خانت طبيعتها وحملت نفسها ما لا تطيق .

إن ليدى ماكبث كما قدمتها فردوس عبد الحميد لا يمكن بحال من الأحوال أن يخالجها الندم أو أن يعذبها الضمير ، ولشد ما عذبتنى أنا شخصيًا فى مشهد المخدع الذى تحاول فيه أغواء عبد الله غيث بقتل الملك! ففى هذا المشهد الذى يضطرم بالجنس ويلتهب بالدماء فيحول طعنه الخنجر التى ترجوها منه إلى معادل مجازى للفعل الجنسى ، ارتدت فردوس ثوبًا أسود وقورًا وحذاء يدق كعبه الأرض فى ثبات وتحلى صوتها بتؤدة ورزانة مغيظة ، ولم يفصح جسدها عن أى درجة من التوتر أو الإنفعال . تمنيت لو أن المخرج جعلها حافية فى ثوب رقيق ودافئة كعهدنا بها ، وتمنيت أيضًا لو أنه استبدل تلك «البوزات» النمطية الباردة التى رسمها حول المخدع الأحمر بحركة متطورة مشحونة تشى بالخطر المحدق بهذين الحبيبين الذين يتأهبان للقفز فى فوهة بركان الجحيم ويقفان على حافة الجنون .

ولعل لفردوس عذرها . فلا أعتقد أن المخرج قد قدم لها مفاتيح النص أو نبهها إلى تلك المناطق الذكية التى يتيحها شكسبير للمثل (وقد كان هو نفسه ممثلاً) ليستثير خياله فى التفسير وقدراته الإيمائية للتعبير . ويكفى أن نشير إلى منطقة إغماء ليدى ماكبث التى تطرح سؤالاً هامًا :

أكان افتعالاً ؟ أم إغماء حقيقًا ؟ ولماذا فى الحالتين ؟ أو إلى قولها : «لو لم يكن يشبه والدى لقتلته» ، الذى يجعلنا نسأل أهذا حق ؟ أم مجرد عذر تخفى به ضعفها وعجزها عن القتل ؟ إن الإجابة التى تختارها الممثلة تحدد مسار الأداء وإيقاعه الشعورى وتضع عليها عبء إبداع نسيج إيمائى وصوتى يلون الكلمات المنطوقة . لكن هذه المناطق الحساسة ضاعت تمامًا من فردوس وسط الصخب والجعجعة الكلاسيكية الفارغة .

ولم يكن أداء عبد الله غيث بأذكى أو أفضل ، فقد كشر عن أنيابه فى البداية وظل مكشراً عنها حتى النهاية ، وضاعت فى تضاعيف وجهه المربد العابس كل ملامح الشخصية . وبالله كيف لوجه متهجم كهذا أن يحمل نفسًا تفيض بلبن الرحمة كما تصفه ليدى ماكبث ؟! أما الخطيئة الكبرى فكانت أداءه المتبختر المتحدى الفج لمنولوج «الغد» الذى يعقب انتحار زوجته ويمثل لحظة إشراق الوعى بأبعاد المأساة فى نفس الشخصية ولحظة موتها المعنوى .

والحق أن الترجمة التى اختارها المخرج قد ساهمت بجدارة فى إحباط أية محاولة من قبل ممثلين للنفاذ من حاجزها الصخرى إلى الجمهور أو إلى روح النص الشعرية ودلالاته الخبيثة فكانت الكلمات تنطلق من أفواههم كالأحجار لتصيب الجمهور فى مقتل . ويكيفهم فخراً أنهم حفظوها ولم تنحشر فى حلوقهم كالزلط ! والحق أيضًا أن شاكر عبد اللطيف قد حاول أن يستعيض عن اللغة والتمثيل بالديكور والموسيقى

والاستعراض ليوحـى بشىء من روح النص الأصلى ولكن هيهات . كان ديكور زوسر مرزوق على ذكـائه وطاقته التعـبيرية الواضحة إطارًا جـميلاً فارغًا ، وتنافرت الموسـيقى الحديثة الطابع مع الأداء الكـلاسيكى الصارخ في نشاز واضح ، وجاءت الاستعراضات على جرأتها منافية للجو النفسى الذى يغلف لقاء مـاكبث بالساحـرات - ذلك اللقاء الذى حير الكثـيرين وفسره البعض بأنه خيـال محموم أو تجسيد خارجى لغـوى لحالة نفسية أو حلم جماعى ، فبـدلاً من جو الغموض والتشوه والشر وجـدنا جوًا أشبه بليلة حمراء تبددت فيها جـهود نهير أمين وثريا إبراهيم وأحلام الجريتلى المخلصة المستميتة .

لقد كانت نقطة الدفء والإقناع الوحيدة فى العرض هى مشهد أحمد عبد الحليم مع خالد الذهبى وأشرف طلـبة فى الجزء الثانى ، لكنها قطرة دافئة صادقة فى محيط ثلجى عريض . وليت المخرج قدم قام لنا «المسرحية نفسها» كما قام لنا قال فى برنامج العرض المطبوع !

هاملت والخلل وجنون العالم

لا يستطيع كـاتب أو ناقد أن يتعـرض للمسرح الاليـزابيثى دون أن يتوقف برهة عند مسـرحية **هاملت** ليتأملهـا ويعيد تفسيـرها حتى بلغت الدراسات التى تناولتـها فى الفترة مـا بين ١٨٧٠ - ١٩٣٠ ما يربو على الألفين وذلك باستثناء المقالات التى نشـرتها الصحف والمجلات . كذلك يندر أن نجد ممثلا عظيما فى تاريخ المسـرح تقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الشخصـية المحورية فى هذا العمل ولم يحلم بأن يترك بصـمته على تاريخها الطويل ، فقد مثلها ريتشارد بيربيدج (١٥٧٦ - ١٦١٩) وتوماس بترتون (١٦٣٥ - ١٨٣٣) ودافـيد جـاريك (١٧١٧ - ١٧٧٩) ، وإدموند كين (١٧٨٧ - ١٨٣٣) ، وحديثا قـدم هذه الشخصية سيرجـون جيلجود وسير لورانس أوليفييه وكريستوفر بلامر وريتشارد بيرتون وجان لوى باور وغيرهم من عمـالقة التمثيل المسرحى فى الغرب . ولم يقـتصر تأثير هذه المسرحـية على الغرب وحـده ، بل امتد إلى شـتى أرجاء العالم فـقدمت المسرحية على معظم مـسارح العالم فى إطارها التاريخى أو فى إطار محلى معدل - كمـا حدث فى اليابان مثلا حين قدمت المسرحـية بأسلوب مسرح الكابوكى . وألهـمت المسـرحـية الـعديد من الكـتاب وأثارت خـيـالهم

فاستخدموها كالأساطير القـديمة أو المسرحيات اليونانية الكلاسيكية ، أى كنقطة انطلاق فى نـسج رؤاهم وطرح أفكارهم ، فـوجدنا ممدوح عـدوان يكتب **هاملت يستيقظ متأخرا** ، ومـحمـود أدو دومة يتناولهـا فى مسرحيته **رقصة العقارب** ، وعباس أحمد يستلهمها فى مسرحية **الناس والأرض** ، ورأفت الدويرى فى مسرحية **الكل فى واحد** وهلم جرا . وكذلك قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة عدة .

وقد يكمن سـر شعبيـة هذه المسرحيـة على مستوى العـالم فى تعدد مستوياتها وارتباطها بعدد من الأساطير القديمة الوثنية والقصص الدينى فى الكتاب المقـدس ، فالموقف الرئيـسى فى المسرحيـة يتماثل من ناحـية مع الموقف الرئيسى فى أسطورة بيت أجا ممنون التى صـاغها المؤلف الأغريقى القديم أيسخـيلوس فى ثلاثيته الرائعة الـتى أسماها **الأورستيا** نسبة إلى بطلها أورست . فـالموقف فى ثلاثية أيسـخيلوس هو مـوقف ثأر إذ يعود الإبن أورست إلى وطنه بعد غيـبة للتعلم ليجـد أمه كليتمنستـرا قد قتلت أباه وتزوجت عمه وتطالـبه الآلهة بإحقاق مـيزان العدل وقتل أمه فـيغدو الثأر واجبا دينيا . ومن ناحية أخرى تستدعى جريمة قتل الآخ التى تنطلق منها الأحداث فى مسرحية **هاملت** قصة قابيل وهابيل كما ترد فى الكتب المقدسـة خاصة وأن شكسـبير يشـير إلى هذه القصـة إشارة مبـاشرة فى مسرحيته فيجعل كلودياس قاتل أخيه يقارن نفسه بقابيل فى مناجاته لنفسه بعد أن شاهد فـعلته الشنعاء تتكرر أمامه فى المسـرحية التى دبرها هاملت

فيصف جريمته بأنها تحمل أول وأقدم لعنة عرفتها البشرية وهى قتل الأخ (هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، البيت ٣٧) ، ثم يورد ذكر أبى البشرية آدم ، مرتكب الخطيئة الأولى ووالد قابيل قاتل أخيه على لسان حفار القبور الأول مرتين مرة حين يصف حفارى القبور بأنهم «يمارسون مهنة آدم القديمة» (الفصل الخامس - المشهد الأول - البيت ٢٧) ، ومرة حين يقول : «يذكر الكتاب المقدس أن آدم كان حفارا » (نفس المشهد - البيت ٣٣) ، ثم يجعل هاملت فى نفس المشهد يتذكر قابيل حين يرى حفار القبور يطوح بإحدى الجماجم بعيدا فيقول : «كان لهذه الجمجمة يوما لسان ينطق ويغنى . انظر كيف يلقى بها هذا الوغد إلى الأرض حتى ليكاد الفك أن يتحطم ! لكأنها عظم فك الحيوان التى كانت سلاح قابيل فى أول جريمة عرفتها البشرية» (نفس المشهد ، أبيات ٦٩ - ٧١) .

وكما تستدعى جريمة قتل الأخ فى المسرحية قصة آدم وولديه ، فإنها تحيلنا أيضا إلى أسطورة وثنية قديمة هى أسطوة إيزيس وأوزوريس التى تصور قتل ست الشرير لأخيه الطيب أوزوريس وانتقام الإبن حورس من عمه فى نهاية المطاف بمساعدة أمه إيزيس وإله الحكمة توت (أو تحوت) . ورغم أنه من المرجح وأن شكسبير لم يكن يعلم شيئا عن الأسطورة المصرية التى سجلها المؤرخ الرومانى بلوتارك إلا أن اشتباك قصة قابيل وهابيل التى تدور حول قتل الأخ لأخيه مع القصة الشعبية الكلتية

(celtic) الاسكندنافية القديمة التى سجلها كتابة لأول مرة الدنمركى ساكسو جراماتيكاس فى كتابه تاريخ الدنمرك [Historia Danica] عام ١٢٠٠م - هذا الاشتباك بين القصة الدينية والقصة الشعبية التى تدور حول قتل أخ لإخيه وانتقام ابن القتيل من عمه يولد موقفا يماثل الموقف المحورى فى أسطورة أورست وفى أسطورة أوزوريس من قبلها ، فيجد القارىء نفسه يربط بين المسرحية وبين هذه الأساطير بصورة تلقائية ، وتلقى كل شخصية من شخصياتها فى خياله بظلال كثيفة موحية .. وأعترف أننى كلما قرأت **هاملت** أجد شخصية إله الحكمة توت الذى وقف إلى جانب حورس المنتقم تلح على خيالى وأكاد أراها تتجسد أمامى فى ثياب هوراشيو الحكيم صديق هاملت .

وتمتد الإحالة الدينية فى المسرحية من قصة الخلق فى سفر التكوين فى التوراه أو زلة آدم التى تبدأ تاريخ البشرية الموصوم بلعنة الخالق ، إلى قصة وصول مخلص البشرية من آثامها ، السيد المسيح ، الذى يبدأ «العهد الجديد» . وإذا تأملنا عناصر الموقف الرئيسى فى كل من قصة السيد المسيح وقصة هاملت فى المسرحية ندرك تماثلهما المذهل . ففى كل من الموقفين نجد «الأب» (ففى المسيحية يشار إلى الله بلفظة الأب) الذى تخطىء البشرية فى حقه وتخون عهده وميثاقه فتحل عليهم لعنته ، ونجد «الإبن» الذى يعهد إليه «الأب» بمسئولية تطهير العالم وإنقاذ البشرية من اللعنة وافتدائها . إن الأمير هاملت حين يصل إلى الدنمرك يجدها وقد تحولت

إلى بؤرة فساد تتهددها الشرور والآثام بالتحلل والفناء ، ويؤكد لنا شكسبير فى عدة مواقع وبطرق مباشرة وغير مباشرة أو ملتوية أن الدنمرك ما هى إلا صورة مصغرة للعالم الإنسانى أجمع ورمز شامل جامع له .. فها هو هاملت يعلن لصديقيه روزنكرانتس وجيلدنشترن أن «الدنمرك ما هى إلا سجن » فيعقب روزنكرانتس قائلاً : «إذن فالعالم سجن أيضا » مؤكداً التماثل المجازى بين العالم والدنمرك ، ويعمق هاملت إحساسنا بهذا التماثل أذ يرد على صديقه قائلا : «أجل .. سجن ظريف به العديد من الزنزانات والعنابر والأقبية .. أحدها الدنمرك ، وهى واحدة من أسوأ هذه المعتقلات » (هاملت ، الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، أبيات ٢٤١ - ٢٤٥) . أضف إلى ذلك أن البلدين الأخريين اللذين تذكرهما المسرحية وهما النرويج وانجلترا تربطهما بالدنمرك صلات صداقة وتحالف أو تبعية مما يجعلهما صورة مكررة لها .. بل إن الموقف فى بلاط النرويج يتطابق تماما مع الموقف فى بلاط الدنمرك ففى كلتا الحالتين نجد ملكا مات مقتولا (يقول لنا هوراشيو فى بداية المسرحية أن الملك فورتنبراس قد مات مقتولا على أيدى الملك هاملت وان ابنه الأمير فورتنبراس يسعى للثأر - المسرحية الفصل الأول - المشهد الأول - أبيات ٨٠ - ١٠٤) ، كما نجد أيضا أخ الملك / الأب المقتول يجلس على العرش بدلا من الإبن ، فها هو كلودياس يكشف لنا تماثل وضعه مع وضع ملك النرويج إذ يقول :

لقد كتبت هذا الخطاب

إلى ملك الترويج ، عم فورتنبراس الصغير ،

لقد أقعده المرض وألزمه الفراش فلا يكاد يعلم شيئا

عما يسعى إليه ابن أخيه

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٢٧ - ٣٠]

أما انجلترا فهى تابعة لإدارة كلودياس (أو قابيل) تبعية تامة ، فحين يود كلودياس التخلص من هاملت يرسل إلى ملك انجلترا ليقتله ونراه يخاطب ملك انجلترا فى خياله قائلا :

اقتله يا ملك انجلترا ،

فهو كالحمى يصطخب فى دمائى

وبيدك أنت الدواء . . .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٦٤ - ٦٦]

أما بلدة وتنبرج التى يصل منها هاملت فى بداية المسرحية فتبدو لنا فى أول الأمر وكأنها معقل الحكمة والفلسفة والمثل العليا . . وكأنها عالم البراءة الذى لا يلوثه شىء والذى يناقض تماما عالم التجربة الممثل فى الدنمرك ، أو كأنها موطن الإنسان قبل الخطيئة الأولى التى أسقطته إلى سجن الأرض والإثم والعنف والفناء . لكن كلودياس لا يلبث إن ينتظم هذا المكان الرمزى تحت لواء الدنمرك فتغدو هى الأخرى واحدة من أقبية

العالم الفاسدة وذلك حين يرسل إليها فى طلب صديقين لهاملت هما روزنكرانتس وجيلدنشترن ويوظفهما فى التجسس على هاملت لحسابه . وكأن داء العنف الضارب فى أعماق العالم قد امتد إلى مناطق المثل العليا فلوثها هى الأخرى فبات الهرب مستحيلا . لقد استخدم شكسبير عن عمد إسم هذه المدينة التى ترتبط بالثورة الدينية البروتستانتينية وبالمصلح الدينى مارتن لوثر ، ووظفها لتعميق البعد الدينى فى نصه ، وحولها إلى رمز لأمل الاصلاح الذى يأتى مع هاملت والذى يتمثل فى هدم النظام القديم . إن مسرحية **هاملت** تحمل أصداء أسطورية ودينية واضحة تنفث فيها طاقة إيحائية طاغية فتجد الموقف الرئيسى فيها الذى يماثل بنية الأدوار والوظائف المتكررة فى الحدوتة الشعبية (كما رصدها العلامة فلاديمير بروب فى تحليله لبنية الحدوتة الشعبية الروسية) يشتبك فى الذهن مع العديد من القصص والحواديت والأساطير الشعبية فتتسع دلالاته وتتوالد وتزداد كثافة . أضف إلى ذلك أن المسرحية تطرح عددا من التيمات التى طاردت خيال البشرية منذ بداية الخلق مثل الثأر وزواج المحارم وقتل الأقارب وخيانة الأصدقاء مما يصلها بالتراث عامة صلة وثيقة ويزيد من قدرتها على الإحالة والإيحاء . ويكفى أن نذكر أن تيمة زواج المحارم التى تتجسد فى المسرحية فى زواج الملكة من قاتل زوجها وأخيه ، وهو زواج محرم فى المسيحية ، قد ألهبت خيال العلامة إرنست جونز مؤلف سيرة سيجموند فرويد ، فاشتبكت مسرحية **هاملت** فى ذهنه بمسرحية **أوديب** التى بناها

سرفوكليس على الأسطورة اليونانية القديمة ، كما اشتبكت بنظريات فرويد حول علاقة الطفل الذكر بأمه فوجدناه يخرج علينا بنظرية تفسر المسرحية فى ضوء ولع هاملت الخفى بأمه وغيرته من عمه وأبيه على حد سواء ، أى فى ضوء ما أسماه فرويد «بعقدة أوديب» .

وإذا كان المخزون الأسطورى فى مسرحية **هاملت** هو أحد أسباب شعبية هذه المسرحية على مدى العصور فإن معالجة شكسبير الفنية الماكرة الذكية لمادته التراثية يمثل سبباً آخر لا يستهان به . وإذا أردنا أن نصف أسلوب شكسبير فى تشكيل مادة مسرحياته المستقاه من مصادر عدة شعبية أو تاريخية أو أسطورية فلن نجد أفضل من كلمات الشاعر والمؤلف المسرحى ت . س . إليوت الذى قال يصف سياسته فى التأليف المسرحى بأنه يختار «شكلاً شائعاً من أشكال الترفيه ثم يخضعه لعملية ابداعية تحوله إلى شكل فنى » . لقد كانت هذه هى سياسة شكسبير أيضاً حين اختار شكل الحدوتة الشعبية وحوله إلى شكل فنى مركب متعدد المستويات ، فلسفى الدلالة فى **حلم ليلة صيف** ، وحين استخدم شكل التراجيديا العائلية الشائع فأبدع من خلاله مسرحية **عطيل** ، وحين استخدم شكل الرومانسة فى **روميو وجولييت** ، أو شكل الهزلية فى **الليلة الثانية عشر** أو **نبيلان من فيرونا** أو **زوجات وندسور المرحات** وغيرها من كوميدياته الممتعة الراقية .

وفى مسرحية **هاملت** اعتمد شكسبير فى صياغة مادته على شكل ترفيهى شعبى شاع فى انجلترا في ذلك الوقت وهو تراجيديا الانتقام التى ستعرض لها ببعض التفصيل فى الجزء التالى ، وكانت سياسته فى التعامل مع هذا الشكل الترفيهى الفج الشائع هى خلخلة الدلالات التقليدية المرتبطة بهذا الشكل عن طريق زعزعة صورة البطل المنتقم من أساسها ، ثم إعادة تنظيم عناصر الشكل بحيث تتحول «تراجيديا الانتقام» كشكل مسرحى إلى إستعارة شعرية مسرحية لتراجيديا وجود الإنسان - أى إلى معادل مجازى مسرحى لرؤية فلسفية ودينية وسياسية عميقة . لقد كان شكسبير مولعاً بتشبيه الحياة بخشبة المسرح كما يفعل فى مونولوج ماكبث الأخير بعد انتحار زوجته مثلاً (**ماكبث** ، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، أبيا ٢٤ - ٢٦) أو فى حديث بوسبرو فى مسرحية **العاصفة** بعد الاحتفال بزواج ابنته ميراندا (الفصل الرابع ، المشهد الأول ، أبيات ١٤٨ - ١٥٦) ولقد تناول فاروق عبد الوهاب هذا الملمح الهام فى مسرح شكسبير باستفاضة وحساسية ذكية مرهفة فى بحثه الذى تقدم به لنيل درجة الدكتوراه من جامعة منيسوتا الأمريكية .

وفى مسرحية **هاملت ينطلق شكسبير من نفس الاستعارة المحورية فى تعامله مع «تراجيديا الانتقام» وكأنه يقول لنا : «إذا كانت الحياة تشبه خشبة المسرح ، فإن الدراما الإنسانية الدائرة فوق خشبة مسرح الحياة هى أشبه ما تكون بتراجيديا الانتقام فى عنفها ودمويتها وجنونها العبثى وميلودراميتها ! »** .

تراجيديا الإنتقام :

يندر أن يجد القارىء فى المسرح الإليزابيثى التراجيديا الكلاسيكية بمعناها الأرسطى ، فباستثناء بعض المحاولات المتفرقة مثل مسرحيتى **كاتيلين وسيجانوس** ، وكان بن جونسون قد كتبهما ليثبت قدرته على الكتابة الأدبية الكلاسيكية المترفعة إلى جانب قدرته على تأليف المسرحيات الجماهيرية الشعبية التى كان يكن لها احتقاراً دفينا وينظر إليها باعتبارها مسرحيات استهلاكية لكسب العيش - باستثناء بعض تلك المحاولات المتفرقة عزف كتاب المسرح فى مجموعهم عن النموذج الكلاسيكى الأرسطى . وربما كان السبب فى عزوف الكتاب الإليزابيثيين عن القيم الكلاسيكية هو الذوق الشعبى العام لجماهير المسرح الذى كان يتطلب فى العروض المسرحية ثراءً وتنوعاً فى المادة المطروحة وفى عناصر الفرجة والدهشة والإثارة ، وكان يميل إلى مزج الجد بالهزل والضحك وبالبكاء والنثر بالشعر ، ولم تكن التراجيديا فى نموذجها الأرسطى - كما فسرته الكلاسيكية الجديدة - الذى يفرض الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث وبالمنطق العقلانى كما يفرض فصل الأنواع والالتزام بقواعد اللياقة [Decorum] وعدم خلط الشعر بالنثر - لم تكن التراجيديا كما نظّر لها نقاد عصر النهضة اعتماداً على أرسطو وهوراس لترضى الذوق الإليزابيثى الجماهيرى .

ولهذا السبب ، ولأن المسرح كان يتوجه بالدرجة الأولى إلى الذوق الشعبى الجماهيرى حتى يضمن استمراره وعدم نضوب موارده المالية ، اتجه الكتاب المسرحيون إلى محاكاة نموذج مأساوى كلاسيكى آخر وجدوا فيه ضالتهم وهو نموذج التراجيديا الرومانية كما كتبها عالم البلاغة والشاعر والفيلسوف الرواقى لوسياس أنيوس سينيكا (٤ ق . م - ٦٥م) .

كان سينيكا معلماً للأمبراطور نيرون - حارق روما الشهير - قبل توليه مقاليد الأمبراطورية ، وحين صار نيرون أمبراطوراً اتخذ من سينيكا مستشاراً له وحاول سينياكا جاهداً أن يكبح جماح نوازع نيرون الوحشية وعطشه للدماء لكن المحاولة أرهقته بعد فترة وغدا منصبه كريها إلى نفسه فغادر البلاد عام ٦٢م ، لكن نيرون سرعان ما انتقم منه فقبض عليه واتهمه بالتآمر ضده وأجبره على تجرع السم كما أُجبر الفيلسوف سقراط من قبله فى أثينا عام ٣٩٩ ق.م .

وأثناء حياته كتب سينيكا تسع مسرحيات مأساوية شعرية عالج فيها موضوعات مستمدة من الأساطير اليونانية القديمة سبق أن تناولها كتاب المسرح الأغريقيون ، لكن معالجة سينيكا لهذه الموضوعات جاءت مختلفة عن النموذج اليونانى ، فقد نحى سينيكا منحىً ميلودراميا فركز على عناصر العنف والإثارة من الجرائم الوحشية والأحداث الدموية إلى السحر والأشباح . وفى القرن السادس عشر ترجمت مسرحيات سينيكا إلى الانجليزية فى الفترة ما بين ١٥٥٩، ١٥٨١ وصارت فى متناول أيدى

كتاب المسـرح ، بينما غابت عن الساحـة نصوص التراجيديـات اليونانية القديمـة ، فـغدت هـذه التراجـيديات الرومـانـية العنيفـة نموذجاً مـألوفاً وشائعاً احتذاه الكثيرون فى المسرحيـات التى عرفت فيما بعد بتراجيديات الانتقام .

وتعـد مسـرحـية **جـوربوداك** التى كتب فـصولهـا الثلاثة الأولى تومـاس نورتون ، وفصليها الأخيرين ت . سـاكفيل ، وقدمها فريق من طلبـة القانون عام ١٥٦١ ، تعـد هـذه المسرحية أول مسـرحـية إنجليزية من فصيلة تراجـيـديا الانـتقام التى تحاكـى الـنمـوذج السينيكى . فـفى هذه المسرحـية يتنازع إبنا الملك (جوربوداك) على تقـسيم المملكة فيـقتل أحدهمـا الآخر ، فتسـعى أمهمـا الملكة (فيدينا) إلى الانتـقام من الابن القاتـل وتنجح فى قتله ثاراً لأخـيه . وفى هذه المسـرحيـة تدور الأحداث الدمــوية كلها خارج خـشبة المسرح وفقاً للنموذج السـينيكى بينما تشغل خشـبة المسرح الخطـب والمواعظ والمقطوعات الوصفـية والسـردية الشديدة البلاغة .

وفى عام ١٥٨٦ انتـقل هذا النوع من المأساة من معاقل المثـقفين إلى خشبة المسرح الجماهـيرى على أيدى الكاتب المسرحى (ترماس كيد) الذى التزم بالـنسق السينيكى مع اخـتلاف واضح ، وهو تصـوير كل الأحداث العنيفة والدامية على خشبة المسرح فجاءت مسرحيته **التراجيديا الأسبانية** أقـرب مـا تكون إلى أفـلام العنف والرعب والإثارة الحـديثـة فى قـرننا العشرين وتمتعت بنفس شعبيتـها ونجاحها الجماهيرى الواسع . وفى هذه

المسرحـية تبلورت الملامح الرئيـسية لبنيـة هذا النوع من التراجـيديا والتى نرصدها فيمايلى :

(أ) جريمة قتل تفضى إلى ←

(ب) ظهـور شبح يطالب بالانـتقـام أو الثـأر وقـد يتكرر ظهـوره أثناء المسرحية ←

(جـ) مشروع انتقام يعتمد على المكر والحيلة ويتضمن تنفيذه عادة :

١- إدعاء الجنون أو الجنون الفعلى من جراء الرعب أو التعذيب .

٢- تدخـل عـوامل مناهضـة مشـروع الانتقـام تفـضى إلى تعطيل مؤقت .

٣- مـشـاهـد تعـتـمـد على الإثارة من جنس ورعب وتـعـذيب وجاسـوسيـة ، وجرائم قـتل فرعـية ، وحـبس واغتـصاب ، وعلاقات محرمة .

٤- إعادة تمثيل جريمة القتل فى تمثيلية ناطقة أو صامتة داخل المسرحية (وقد كـان الاسترجـاع التمـثيلى للجريمـة فى مسرحـية **المأساة الأسبانية** صامتاً بينما جاء ناطقاً فى مسرحية **هاملت**) .

(د) إتمام مشروع انتقام بأكبر عدد ممكن من الضحايا وجثث القتلى .

وقد أدى النجـاح الساحق لمسرحـية **المأساة الأسبانية** إلى مـوجة تقليد عارمة ، فكتب (كـريستوفر مارلو) على نهجهـا مسرحية **يهودى**

مالطة عـام ١٥٩٢ ، ثم كـتب (شكسـبيـر) مـسـرحـيـة **تايتوس أندرونيكاس** (١٥٩٤) التى تشتمل على حبكتى انتقام دمويتين وتغتصب فيـها البطلة ، (لافينيـا) إبنة (أندرونيكاس) ، ويقطع لسانهـا بعد أن تقطع أيديها ، ثم ظهرت مـعالجة أولى لقصة هاملت مـجهولة المؤلف ، ربما ألهمت شكسـبير إعادة تنـاول القصة ، ولولا أن نص المسرحـية هذا مفقود لأمكننا مقارنتها بمسرحية شكسبير. وعلى نهج هذا النموذج أيضاً سار كل من (جون مـارستـون) فى مسرحـية **انتقام أنطونيو** (١٦٠٠) و (سيريل تورنر) فى مســرحيته **مأساة المنتقم** (١٦٠٧) ثم مأســاة الملحد (١٦١١) ، و (جون وبستر) فى مـسرحيته **الشيطان الأبيض** (١٦١٢) **ودوقة مالفى** (١٦١٣ - ١٦١٤) ، وغيرهم . .

وتثير شعبية هذا النوع من مسرحيات الرعب والعنف والإثارة تساؤلاً هاماً حول إرتباط شعبية هذا النوع بأحوال الفـترة التاريخية التى واكبتها ، وكانت فتـرة تحول وانتقال من نظام اقتـصادى قائم على الإقطاع إلى نظام يقوم على التجارة ورأس المال ، ومن نظام سياسى يقوم على الملكية المطلقة إلى نظام تزايدت فيه سلطة البرلمان مع تزايد نفوذ الطبقة المتوسطة ، ومن نظام دينى كاثوليكى مـحافظ يعتمـد سلطة المؤسسة الكنسيـة فى روما إلى نظام دينى بروتستـانتى يؤمن بمسئولية الـفرد مباشرة أمـام الخالق ، ومن نظام أخلاقى وفكـرى مؤسس على الطاعة العـمياء للـقيم الموروثة وأولى الأمر إلى نظام أخلاقى وفكرى ينطلق من التساؤل والتشكك .

لقد كانت فتـرة ظهور «تراجيديا الانتقام» فـترة قلاقل وعنف وتوتر تقترب فى تحـولاتها العميقـة من طبيعة القرن العـشرين . وربما كان هذا التـقارب والتـشابه وراء اهتـمام بعض المخـرجين التجـريبيين فى الـقرن العشـرين مثل (بيـتربروك) بنتاج الـعصر الإليـزابيثى من تراجـيديات الانتقام ، لقد تأثر (بيـتر بروك) بنظرية الفرنسى (أنتونين أرتو) عـن « مسرح القسـوة » وحاول تطبيقها فى عدد من العـروض التى تعتمد على نصوص تنتـمى إلى نوع تراجيـديا الانتقام ، فـقد عـام ١٩٥٥ مسرحـية شكسبير الدموية **تيتاس أندرونيكاس** وتبعها فى نفس العـام بمسرحية **هاملت** ، ثم عاد إلى مـسرحيات سـينيكا - أبو هذا النوع - عام ١٩٦٨ فقدم مسرحيته **أوديب** بعـد أن كان قـد تمكن تمامـاً من أسلوب مسـرح القسوة كما أثبت عرضه **الماراساد** عام ١٩٦٤ .

هاملت وتراجيديا الإنتقام:

يقول سـارتر فى مقدمـة ترجمـته الفرنسـية لمسرحـية **الطروادیات** للشاعر اليونانى القديم يوريبـيديس : «يلحظ القارئ أن هدف يوريبيديس من استـخدام العـرف السائد هو تحـطيمه ، فـهو يقـبل العقـائد الموروثة التقليدية ليسخر منها». وينطبق هذا القول تماماً على أسلوب تناول شكسبير لشكل تراجيديا الإنتقـام فى مسرحية **هاملت** ويصفه وصفاً دقـيقاً ، فلقد استخدم شكسير هذا الشكل المسرحى اسـتخداماً ساخراً خلخله من أساسه

حين وضع فى قلب مسرحيته بطلاً سلبياً يختلف جذرياً عن صورة المنتقم التقليدى المتعطش للدماء الذى تسيطر الرغبة فى الانتقام على كل حواسه . إن هاملت يعلن زهده فى الحياة وحنينه للموت فور وصوله إلى الدنمرك وقبل أن يعلم شيئاً عن موت أبيه ، فنراه فى أول مشهد له على خشبة المسرح يصيح بمجرد أن يخلو إلى نفسه :

آه لو يذوب هذا الجسد الثقيل .. الثقيل ..

ويتحلل .. يذوب ويتحول إلى قطرات مثل قطرات الندى !

لو أن قانون الخالق الأبدى

لم يحرم قتل النفس .. يا إلهى .. يا إلهى ..

كم تبدو لى الحياة بمشاغلها اليومية .

مملة كئيبة تخلو من البهجة !

[الفصل الأول ، المشهد الثانى ، الأبيات ١٢٩ - ١٣٤]

وحين يلتقى بشبح أبيه ويعلم بجريمة عمه الشنعاء ويعد أباه أن يأخذ بثأره نجده فى نهاية المشهد يتأسى لحاله وينعى حظه العاثر الذى فرض عليه هذه المهمة الكريهة .. مهمة إزالة الجرم وتطهير الدنمارك (أى العالم) من الإثم كما لو كان السيد المسيح فنراه يصيح فى ألم :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !

ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء إصلاحه

[الفصل الأول ، المشهد الخامس ، أبيات ١٨٩ - ١٩٠ـ]

وتكاد هذه الصرخة المتألمةأن تذكرنا بصرخة السيد المسيح على الصليب حين صاح « إلهى . . إلهى . . لماذا تركتنى ؟! » .

وعلى العكس من البنية التقليدية لمسرحية الانتقام لا يشرع البطل فى وضع خطة محكمة أو تدبير سلسلة من الأحابيل والحيل لتحقيق هدفه ، بل يكتفى بالتظاهر بالجنون والاستغراق فى التأملات الفلسفية . . ولا ينقذه من خموله إلا وصول الفرقة المسرحية فى نهاية الفصل الثانى عن طريق الصدفة البحتة مما يوحى له بفكرة إعادة تمثيل جريمة الملك أمام عينيه ليتيقن من صحة كلام الشبح ، هذا رغم أنه كان قد أعلن لنا فى نهاية الفصل الأول تصديقه الكامل له مما يجعلنا نشعر أن محاولة التيقن هذه ليست سوى حيلة نفسية أخرى يلجأ إليها هاملت ليؤجل فعل الانتقام ، وكأنه منتقم رغم أنفه ، وكأنه ممثل يرفض أن يعلب الدور المرسوم له فى الدراما الدائرة من حوله . ويصعب على القارىء أن يتخيل كيف كان يمكن إنهاء المسرحية لو لم ينشط الملك كلودياس فور تأكده من شكوك هاملت إلى العمل على التخلص منه بمعاونة جاسوسية روزنكرانتس وجيلدنشترن أولاً ثم بمعاونة لايرتيس بعد فشل خطته الأولى . إن

هاملت يرفض أن يلعب دور المنتقم وأن يأخذ بمقـاليد الحبكة فى يده حتى قرب منتـصف المسرحية حـين تحول المسرحيـة مسارها تمامـاً فينقلب الملك كلوديـاس من الضـحيـة المتوقعـة - أى المفعـول به المتوقع - إلى الـفاعل الرئيـسى ، ويعقـب هذا تحول هاملت عن دور الـفاعل المتـوقع إلى دور الضحية والمفعول به . ولو تأمل القـارئ المسرحية لوجدها تكاد تخلو من الأحداث فى جـزئها الأول الذى يلعب فيه هاملت دور الفـاعل المتوقع ، بينمـا تكتظ بالأحداث المتـلاحقـة اللاهثة فى الجـزء الثانى الذى يعـقب المسرحـية داخل المسرحيـة ، وهو الجزء الذى يمسك فيه كلوديـاس بمقـاليد الأحداث ، ويتـحول عن دور الضحـية إلى دور الفاعـل الرئيسى . وفى هذا الجـزء الثانى يأتى هاملت بعض الأفـعال ، مـثل قتل بولونـياس أو تبديل الخطاب الذى يحمله صديقاه الخائنان إلى ملك انجلترا فى صحبته ، كما يقـبل أن يبارز لايرتيس مبارزة ودية . لكن هـذه الأفعال لا تتم عن قصد ولا تسبقهـا خطة أو تدبير ، فقتل بولونياس يتم بوحى اللحظة دون ترو ، ولم يكن بولونـياس هو المقـصـود بالطعنة على أيـة حال ، أمـا الفعلان الآخران فلا يعدوان أن يكونا رد فـعل . . أى استجابة دفاعية أو سلمية لفعل دبره وخطط له ونفذه كلوديـاس .

إن تبادل أدوار الفـاعل والمفعول به فى مـعالجة شكسـبير لتراجـيديا الإنتقام يفجر بنيتها الداخلية مولداً بنية درامية جديدة . فإذا كان خط سير الحبكة فى مأساة الانتقام التقليدية يتحقق على النحو التالى :

جريمة ظالمة ، ظهور منتقم ، قرار انتقام ، مشروع أو خطة انتقام ،

تعطيل مؤقت ، عودة إلى مسار خطة الإنتقام ، تحقق الإنتقام .

فإننا ننجد أن سير الحبكة فى مسرحية هاملت يتخذ الشكل التالى :

[جريمة ظالمة ، قرار انتقام ، غياب خطة الإنتقام ، بزوغ نزعة عدمية فى نفس المنتقم تدفعه إلى الرغبة فى الهروب والانتحار ، إعادة تمثيل الجريمة ، قرار انتقام جديد لا تصحبه خطة يفضى إلى قتل خطأ ونفى المنتقم عن الساحة] ، تحول الضحية المتوقعة (كلودياس) إلى فاعل يخطط لقتل المنتقم ، عودة هاملت وقد تحول عن دور المنتقم إلى دور الضحية المتوقعة ومن فاعل إلى مفعول به ، عودة لايرتيس فى دور المنتقم وبزوغ مشروع انتقام جديد هدفه هاملت ، فشل خطة كلودياس الأولى ، اتحاد مشروع كلودياس ولايرتيس فى خطة واحدة ، نجاح مشروع المنتقم لايرتيس والمخطط كلودياس ، يحقق نجاح خطة الانتقام الثانية، فى مفارقة ساخرة ، تنفيذ قرار الانتقام الأول وهو قتل كلودياس .

إننا نجد أنفسنا من واقع الرصد السابق لمسار الأحداث فى مسرحية **هاملت** بإزاء حبكتين أو مسرحتين من تراجيديات الانتقام لا مسرحية واحدة بالإضافة إلى مسرحية من مسرحيات الدسائس والمكائد والمؤامرات . فالأحداث التى تحدها الأقواس والتى تبدأ بالجريمة وتنتهى بالنفى تمثل مشروع مسرحية انتقام لا تكتمل لمقاومة البطل لدور المنتقم وغياب خطة الانتقام ، بينما تمثل الأحداث التى تلى الأقواس مشروع مسرحية إنتقام

تكتمل ، وتتولد من فعل القتل الخطأ الذى يرتكبه هاملت بقتل بولونياس ، وتتشبك مسرحية الإنتقام الجديدة هذه مع مسرحية المكائد التى ينسجها كلودياس للتخلص من هاملت حتى تصل إلى نهايتها وتحقق هدفها . لكنها لا تحقق هدفها المباشر فقط بقتل ضحيتها هاملت ، بل تحقق أيضاً هدفاً آخر وهو إكمال مشروع مسرحية الإنتقام الناقصة بقتل المجرم والضحية كلودياس الذى يغدو مع لايرتيس أداة الإنتقام وسلاحه . لقد تعمد شكسبير أن ينفى عن بطله دور المنتقم فجعله يتردد فى قبول قواعد اللعبة ثم أدخل إلى الساحة مشروع انتقام جديد بمنتقم جديد ، وأعطى فيه بطله (هاملت) دور الضحية ، فبدلاً من أن يكون المخلص / المنتقم تحول إلى المخلص / الضحية الذى يطهر العالم من الإثم ويدفع حياته ثمناً لبزوغ «عهد جديد» - كما فعل السيد المسيح .

لقد التقط شكسبير شكلاً مسرحياً شعبياً فجاً وصهره فى أتون عبقريته وخلق منه دراما دينية عميقة الدلالة تجسد فى صورة مسرحية التحول الواضح فى الكتاب المقدس عن مبدأ الانتقام والقصاص أو العين بالعين الذى يحكم «العهد القديم» إلى مبدأ التسامح والافتداء الذى يحكم «العهد الجديد» ، وهكذا تحولت مأساة الانتقام فى يديه إلى استعارة مسرحية لتاريخ البشرية الذى بدأ بخطيئة آدم وقتل الأخ لأخيه ولعنة الموت ، وتحول المنتقم التقليدى فى يديه إلى تجسيد مسرحى لمفتدى

البشرية الذى رفض النظام القديم وقوضه رغم انتمائه إليه ليفسح المجال لعهد روحى جديد . ومن الجدير بالذكر أن ثنائية المخلص / الضحية لا تقتصر على الدين المسيحى فقط بل نجدها فى العديد من الأساطير والطقوس الوثنية القديمة كما بين (جيمس جورج فريزر) فى كتابه القيم **الغصن الذهبى** ثم (ليو شنيدرمان) فى كتابه الحديث **العوامل السيكولوجية فى الأسطورة والفولكلور والعقائد الدينية** .

إن سلبية البطل المقصودة وتردده وتساوله وزهده فى لعبة الإنتقام وسفك الدماء المتكررة تشكك فى شرعية مبدأ الثأر والقصاص وتخلخل بنية مأساة الانتقام لتطرح سؤالاً عن البديل . وتشكل المسرحية فى مجموعها - بشقيها أو حبكتيها اللتين ذكرناهما آنفاً - إجابة هذا السؤال ، فمسرحية **هاملت** تقول من خلال بنائها المركب أن العدل لا يتحقق بموت شخص واحد أو بالقصاص من جرم فردى .. بل يتحقق بالتضحية التى تدمر النظام الظالم القائم لتفسح المجال لبزوغ نظام عادل جديد . ولا يخفى على القارىء الدلالة السياسية التى تتولد من رسالة المسرحية الدينية هذه .. فإلى جانب بعدها الدينى الواضح تحمل مسرحية **هاملت** بعداً سياسياً هاماً ، وتتضمن إدانة سياسية عميقة لنظام الحكم الموروث من العصور الوسطى ، والقائم على تحالف الملكية والمؤسسة الدينية والإقطاع ، حتى ليكاد يصدق عليها ما قاله الناقد المجرى الاشتراكى جورج لوكاتش عن مسرحية أخرى لشكسبير هى مسرحية **الملك لير** حين وصفها بأنها نبوءة بانهيار النظام الإقطاعى .

ولا يتمثل البعد السياسى فى مسرحية هاملت فى فكرة قتل الملك واغتصاب العرش التى تبدأ بها المسرحية فقط ، أو فى التحالف السياسى الواضح بين ملك الدنمرك كلودياس وملكى النرويج وانجلترا الذى أشرنا إليه آنفاً .. رغم أهمية هذا العامل فى تدعيم النظم الملكية الرجعية ، بل يمتد البعد السياسى إلى طرح إمكانية الثورة على هذه الأنظمة فى المشهد الخامس من الفصل الرابع . فالمشهد يبدأ بجلبة عالية تصيب (كلودياس) بالهلع فيطلب من جنوده حراسة الأبواب ، ويسأل تابعه عن الأمر فيخبره التابع أن (لايرتيس) ، ابن (بولونياس) الذي قتله (هاملت) قد جاء للانتقام من قاتل أبيه وأن حشداً هائلاً من الناس قد انضم إليه . وفى الأبيات من ٩٣ إلى ٩٩ يكتسب هجوم الناس على القصر دلالة سياسية واضحة فيتحول الثأر الفردى الأخلاقى إلى ثأر جماعى سياسى - أى إلى ثورة شعبية ، فالأبيات تقول على لسان تابع الملك :

يناديه الدهماء بسيدهم .

ويتصرفون وكأن الحياة لم تكن من قبل ، وتوشك الآن على البدء

نسيوا التاريخ والتراث والأعراف .

نسيوا أن الجديد يستند إلى القديم ولا يقره إلا القديم .

فتراهم يصيحون : «الخيار لنا ، لا يرتيس ملكنا » !

فيرتفع الهتاف إلى أعنان السماء مع التصفيق والصياح والقبعات .

ويدوى : «لا يرتيس ملكنا .. لا يريتس ملكنا » .

لكن هذه الثورة لا تفضى إلى تغيير لأن دافعها الأولى فردى بحت ولأن رأسها هو واحد من أقطاب النظام القديم ، لذلك لا يلبث هذا النظام أن يمتصها ويجهضها حين يطوى كلودياس لايرتيس تحت جناحه . وتمتد إدانة شكسبير للنظام القديم إلى تلك الحروب التى كان الأمراء الأقطاعيون يشنوها بين الحين والآخر لمجدهم الشخصى أو لأسباب فردية بحته ويدفع ثمنها الشعب من ماله وحياته . وتأتى إدانة هذه الحروب خافتة فى البداية فى معرض حديث كلودياس حين يقول :

لقد كتبنا هذه الرسالة

إلى ملك النرويج ، عم فورتنبراس الأرعن

.... وقد طلبنا منه أن

يأمره بالتوقف فى سعيه ، فرعيته هم الذين يدفعون المال ويمدون هذه

الحملات بالعتاد والرجال

[الفصل الأول ، المشهد الأول ، أبيات ٢٧ ، ٣٠ - ٣٢]

ثم تعلو نبرة الإدانة فى المشهد الرابع من الفصل الرابع الذى نرى فيه (فورتنبراس) للمرة الأولى ، وهو يعبر بجنوده أرض الدنمرك فى طريقه

إلى بولندا ليشن حرباً طاحنة ليستولى على قطعة أرض صغيرة كانت ملكاً لأبيه - رغم بعـدها الشاسع عن مملكة النرويج ! ويذكـرنا شكسـبير هنا بالتحالف السـياسى بين الأنظمة الملكية الذى يساند الحروب الاسـتعمارية ويدعمها . فـها هو فورتنبراس الذى كان ينوى فى بداية المسرحـية - كما علمنا من (هوراشيـو) - أن يشن حرباً على الدنمرك انتـقاماً لقـتل أبيه واسترداداً لقطعة أرض كان أبوه قد خسرها فى رهان مع الملك (هاملت) الراحل ، ها هو (فورتنبراس) قد تخلى عن هدفه الأول ، وخضع لإرادة عمـه الذى يعتلى عـرش النرويج ، وقبل التحـالف مع (كلودياس) عم (هاملت) الذى يعـتلى عرش الدنمرك ، ووجـه حروبه الإقطاعـية وجـهة أخرى ، فنجده فى بداية المشهد يقول :

إذهب أيها الكابتن واحمل تحياتى إلى ملك الدنمرك

واخبره أن فورتنبراس ، بعد إذنه

يطلب حق العبور الآمن لقواته على

أرض مملكته كما وعد .

[الفصل الرابع ، المشهد الرابع ، أبيات ١ - ٤]

وبعـد خروج (فورتـنبراس) يدخل (هاملت) ويسـأل الكابتن عن هوية هذه الحشود وهدفـها ، ومن خلال السؤال والجواب ينسج شكسـبير إدانة شديدة السخرية وتعليقاً لاذعا على هذه الحروب :

هاملت : أيها السيد الكريم ، لمن هذه القوات ؟

الكابتن : لملك النرويج يا سيدى .

هاملت: وإلى أين يقصدون ؟

الكابتن : إلى مكان فى بولندا .

هاملت : من قائدهم ؟

الكابتن : ابن أخ ملك النرويج ، القائد فورتنبراس .

هاملت : هل سيهاجمون بولندا كلها يا سيدى ؟ أم منطقة على الحدود ؟

الكابتن : إذا أردت الصدق يا سيدى دون زيادة فاعلم .

أننا سنحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة

لا نفع فيها إلا بالإسم

والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس دوقيات .. خمس دوقيات

فقط لما قبلت . ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج أكثر من هذا لو عرضها للبيع .

هاملت : إذا كان هذا هو الحال فمن المحال أن يخوض البولنديون الحرب دفاعا عنها .

الكابتن : بل .. لقد أرسلوا حامية إليها وحصونها .

ألفان من الرجال وعشرون ألف دوقية

لن تكفى للفصل فى أمر هذه القشة .

هاملت : كثرة المال والراحة تفسدان الأمم كالخراج الخفى

الذى ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا يخبرنا

بسر موت الرجل .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع أبيات ٩ - ٢٩]

ورغم أن (هاملت) هنا يعبر عن وجهة نظر اقطاعية صرفة فى هذه الحروب ويردد ما قاله الفيلسوف نيتشه بعده بقرون عن فائدة الحروب فى تحقيق الوحدة الداخلية والتماسك ، وعن مضار فترات السلم الطويلة التى تفسح المجال للصراعات الداخلية على السلطة ، إلا أن شكسبير نفسه لا يدافع عن هذه النظرة بل يوردها ليكشف فسادها فى ضوء حديث الكابتن البسيط الصادق ، بل وتجده يورد نقدا لاذعا لهذه الحروب على لسان هاملت نفسه بطريقة ساخرة ماكرة إذ يجعله فى معرض مناجاته لنفسه التى تبدو فى ظاهرها وكأنها تمجد هذه الحروب وقائدها (فورتنبراس) - يجعله يقول :

إننى أخجل من نفسى إذ أرى

الموت يتربص بعشرين ألف رجل وهم يندفعون

سعيا وراء وهم المجد والشهرة

ويذهبون إلى قبورهم وكأنها فراش وثير ، ويحاربون من أجل قطعة

أرض

لا يتسع سطحها للجيوش التي تختصم في أمرها

ولا تتسع بطنها لدفن الأعداد التي ستموت

في سبيلها .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٥٩ - ٦٥]

إن النقد السياسي الذي يدسه شكسبير في ثنايا نصه بمكر وحذق يدين فكرة البطولة العسكرية بصورة غير مباشرة ويلقي بظلال سلبية ساخرة على وصول (فورتنبراس) في نهاية المسرحية ليعتلي عرش الدنمرك بعد أن انهار بلاطها وفنيت أسرتها المالكة ونبلاؤها عن آخرهم . فهذا الأمير لا يعدو أن يكون امتداداً لنفس النظام الفاسد ، وتتناقض هذه الدلالة السياسية السلبية مع الدلالة الدينية الإيجابية لموت هاملت كما شرحناها آنفاً مما يضفي قدراً من الغموض على نهاية المسرحية . وكأن (شكسبير) قد أبى إلا أن يلقي بظلال من الشك والتشاؤم على العهد الجديد الذي كان يأمل في بزوغه ، وكأنه أراد أن يسخر من نفسه كلما رادها التفاؤل ، وكأنه كان يود أن يقول أن العهد الجديد لن يسلم من

سفك الدماء طالما بقيت أوهام المجد والعظمة والبطولة التى يشتريها الحكام بأموال وأرواح وحياة شعوبهم ، وكأنه كان يرسل بصره إلى المستقبل ليرى العهد الجديد بعد انهيار النظام الإقطاعى الفاسد وقد لوثته رؤوس الأموال والحروب الاستعمارية التوسعية التى بنت مجد الإمبراطورية البريطانية المزعوم . فالأمير الفيلسوف المتأمل (هاملت) يهب عرشه قبل أن يموت . للقائد العسكرى المغوار (فورتنبراس) - ذلك الرجل الذى شبهه (هوراشيو) فى المشهد الأول فى المسرحية بقاطع الطريق الذى يود أن يسترد بالقوة ما خسره أبوه بالقانون ، ففى هذا المشهد الافتتاحى يحكى (هوراشيو) لزميليه (برناردو) و (مارسيلوس) قصة الرهان والنزال بين الملك (هاملت) والملك (فورتنبراس) الراحلين وكيف كسب الملك هاملت الرهان وقتل الملك فورتنبراس واستولى على أملاكه وفق العقد القانونى المبرم بينهما ، ثم يضيف :

والآن يأتى فورتنبراس الصغير
متفجراً بالحماسة والشجاعة التى لم تختبر المعارك صلابتها بعد
ويذهب إلى أطراف مملكة النرويج ويجمع من هنا وهناك
عصابة من المغامرين المعدمين
لا يكلفونه سوى طعامهم وشرابهم ويعد بهم عدته
لتنفيذ مشروعه الطموح .

[الفصل الأول ، المشهد الأول أبيات ٩٥ - ١٠٠]

والمشـروع بالطبع هو غـزو الدنمرك للاسـتـيـلاء على الأراضى التى خسرها الملك (فورتنبـراس) فى رهانه والتى آلت إلى الأمير (هاملت) بعد وفاة أبيه على أيدى عمه .

لهذا الفـارس المغوار يهب (هاملت) عرشه قـبل أن يموت ، ويعد هذا القائد العسكرى بدوره أن يذهب الأمير الفيلسوف إلى مثواه الأخير فى جنازة عسكرية مهيبة وكـأنه قائد عـسكرى . وهكذا يتحول (هاملت) من فدية هدفهـا إنقاذ الأمة من مؤسـسـتها القديمة الفاسـدة إلى ريشة فى خوزة مؤسسة جديـدة فى مظهرها وأساليبها ، قديمة فى بنيتـها الداخلية . فإذا كانت مـسرحية هاملت تمثل فى أحد مسـتوياتها نبوءة بانهيار النظام القديم الذى يشبهـه شكـسبير بتراجيـديا الإنتقام من ناحية وبالعـهد القديم الذى يهيمن عليه « جيهوفا » أو « يهوه » المنتقم من ناحية أخرى ، فإن النبوءة تحفها الشكوك العميقة والمخاوف المقلقة حول المستقبل .

ولا نستطيع أن نختم الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية **هاملت** والذى يشكل عنصرا أساسـيا فى فهمهـا دون أن نتوقف عند الشعب - تلك القوة الصامته التى نـسمع عنهـا الكثير فى المسرحية ثم نراها للحظات معدودة تقتحم معقل الملك صارخة بحقها فى اختيار حاكمها - «الخيار لنا» - ثم لا تلبث أن تنسحب عن الساحة بعد أن يحتوى الملك قائدها .

إننـا نسمع عن أحوال هؤلاء الناس فـى بداية المسـرحية حيـن يـسأل (مارسيلوس) زميله فى الحراسة (هوراشيوا) عن أسباب حالة الطوارىء

التى تسود البلاد فنعلم أن الناس تعمل بالسخرة فى بناء السفن ويحرمون حق الراحة يوم الأحد ، بل ويعملون ليل نهار «الأمر (الفصل الأول - المشهد الأول - أبيات ٧٥ - ٧٨) . وفى الفصل الثالث من المسرحية يذكر لنا (هاملت) فى سياق مناجاته لنفسه جانبا من العناء الذى يلقاه أهل البلاد والذى قد يدفع المرء إلى طلب الراحة بالانتحار فيتحدث عن «ظلم الظالمين واحتقار واهانات الوجهاء المتكبرين / . . . وتأخر القضاء فى إحقاق العدل / ووقاحة أصحاب المناصب ، والإهانات / التى يلقاها أهل العلم والامتياز على أيدى السفهاء من أهل السلطة » (الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات ٧١ - ٧٤) . ومن الغريب أن (هاملت) الذى يدرك تماما هذه المعاناة ويستطيع بحكم موقعه فى الدولة أن يعالج أسبابها يقف موقفا سلبيا إزاءها ويكتفى بأن يتأملها كمبرر للانتحار فى مونولوجه الفلسفى هذا ! وكأن الفلسفة والنزعة التأملية فى هاملت قد امتصت تماما قدرته على الفعل الإيجابى فانغلق على نفسه فى دائرة ذاتيته العقيمة وهمه الفردى . ومما يزيد دهشتنا من موقف (هاملت) هذا الذى يدينه شكسبير ضمنيا أن الشعب يحب هذا الأمير حبا جما ، ويشكل القوة التى تحول بينه وبين رغبة عمه فى البطش به ، فالملك يعترف لـ (لايرتيس) أنه لم يقو على محاكمة (هاملت) وعقابه علنا بعد قتله (بولونياس) وذلك خوفا من حب الناس للأمير . فها هو يقول :

أما الدافع الثانى

الذى منعنى من محاكمته محاكمة علنية

فهو الحب العظيم الذى يكنه العامة له

كانوا سيغمسون أخطاءه فى مياه عواطفهم

فيحولونها تماما عن طبيعتها كما يتحول الخشب إلى أحجار

فتبدو العيوب محاسن . وجدت إن سهامى

لن تقوى على مواجهة تلك الريح العاتية

بل سترتد إلى جبينى حين أطلقها

بدلاً من أن تصيب مرماها .

[الفصل الرابع - المشهد السابع - أبيات ١٦ - ٢٤]

لا يملك من يقرأ هذه الأبيات إلا أن يعجب ويتساءل عن سبب عزوف (هاملت) عن استثمار هذا التأييد الشعبى الجارف ، ولا يملك إلا أن يدين فرديته العقيمة خاصة وأن هذا الشعب قد أثبت تذمره بحكم (كلودياس] إثباتا فعليا فى مشهد سابق حين التف حول أول قيادة تثور على الملك وتهاجم قصره - أى حول (لا يرتيس) - وصرخ مطالبا بحق اختيار حاكمه .

وتتدخل فئة من فئات الشعب مرة أخرى لإنقاذ (هاملت) من شباك (كلودياس) القاتلة حين تقوم فئة من القراصنة الذين يهاجمون

سفن الملك بإنقـاذه مقابل جميل يعد أن يسديه لهم ويحـملونه فى سلام إلى أرض وطنه مرة أخرى فيثبت هؤلاء اللصوص أنهم أكثر رحمه به من عمه نفسه (انظر خطاب هاملت إلى هوراشـيو فى الفصل الرابع - المشهد السـادس - السطور ١١ - ٢٥) وفى المشهـد الأول من الفصل الخـامس يلتقى هاملت باثنين من أفراد الشعب البسطـاء هما حفارا القبور . ويضع شكسبـير على لسانيـهما نقدا سـاخرا لاذعا للامتـيازات التى يتمـتع بها الأغنياء ، فـبعد أن يتناقش الأثنان حول مـوت أوفيليا وهل كان انـتحارا يحرمها من طقوس الدفن المسيحية أم موتا طبيعيا يقول الحفار الثانى :

أتريد كلمة الحق ؟ لو لم تكن السيدة من النبلاء لما سمح لها بالدفن كالمسيحيين .

فيرد الأول :

فـعـــلا . . أنت مـــحق فى هذا . أليس من المـؤسف أن يضم الوجهاء إلى امتيازاتـهم العديدة فى هذا العالم حرية التخلص من حياتهم أيضا بالغرق أو الشنق دون عقاب ؟

[الفصل الخامس - المشهد الأول - سطور ٢١ - ٢٥]

وتطفو السخرية من الفساد بين الحين والآخـر فى حديث حفار القبور الأول إلى هاملت فى بقية المشهد فها هو يرد على سؤال هاملت عن الزمن الذى تستغرقه الجثة حتى تتعفن قائلا :

إذا لم يكن الرجل قد تعفن فى حياته فقد يصبر عليه العفن فى القبر ثمانى أو تسع سنوات . لكننا هذه الأيام نجد العديد من الجثث التى شيعت عفنا قبل الموت وتفوح رائحتها قبل أن نوسدها التراب .

[الفصل الخامس - المشهد الأول - سطور ١٤٩ - ١٥١]

بنية المسرحية ومقولة الخلل :

يتشكل البناء الدرامى فى مسرحية **هاملت** وفق مبدأ حاكم مهيمن ينتظم كافة عناصر النص من أحداث وشخصيات وأفكار ، وهو مبدأ الانعكاس الذى يخلق صورة مزدوجة تشتمل على عناصر التماثل والتناقض فى آن واحد . فإذا نظرنا إلى المسرحية فى مجموعها وبسطناها إلى وحداتها الرئيسية نجدها تتكون من :

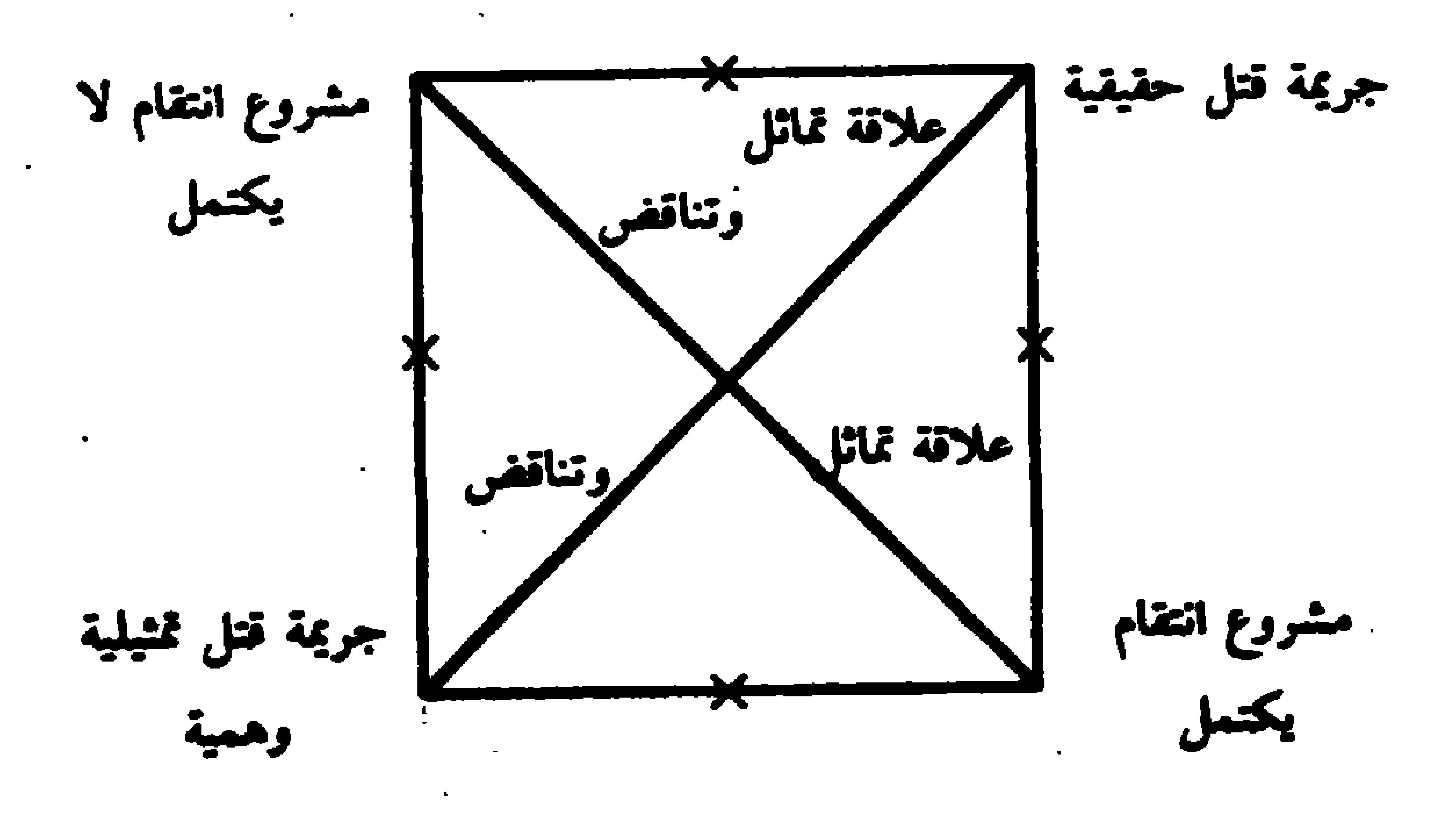
١- جريمة قتل حقيقية تمت فى الماضى يسردها علينا الشبح وعلى هاملت باستفاضة شديدة .

٢- مشروع انتقام خيالى بطله هاملت لا يتحقق فعلا بل يظل فى حيز الخيال .

٣- جريمة قتل تمثيلية تتم فى الحاضر أمام عيوننا وتحاكى الجريمة المبدئية فتماثلها لكنها تناقضها ، فهى انعكاس وهمى فنى فى الحاضر لما وقع حقيقة فى الماضى ، وإن كان قد وصلنا عن طريق السرد الوصفى الذى لايخلو من عنصر فنى .

٤- مشروع انتقام فعلى بطله لا يرتيس يحاكى مشروع هاملت ، فهو انتقام ابن من قاتل أبيه لكنه يناقضه فى طبيعة ، الجريمة فالجريمة الأولى كانت مقصودة مدبرة واعزها الطمع والخيانة ، أما الثانية فكانت قتلا عن طريق الخطأ . وبينما لم يكتمل مشروع هاملت يكتمل مشروع لايرتس ويتحقق فعلا .

وهكذا نجد أن الوحدة الثالثة تحاكى الوحدة الأولى ، كما تحاكى الوحدة الرابعة الوحدة الثانية ، وكأن النص هو فى حقيقة الأمر وحدتان رئيسيتان تحاكى كل منهما الأخرى وتماثلها وتعكسها رغم عناصرالتناقض بينهما . ويمكننا تصور بنية المسرحية على النحو التالى :



التي يسميها هاملت « المصيـدة » تمثل مركز القلب فى المسرحية - أى في الفصل الثالث - بينما يبدأ التمهيد لها منذ وصول الممثلين إلى القصر فى نهاية الفصل الثانى . ويلفت شكسبير نظر القارىء إلى أهمية هذه الوحدة من المسرحـية ، وإلى مبـدأ الانعكاس الذى تجسده ، والـذى يحكم بنية نصه كله ، حين يجعل هاملت يخاطب الممثلين قبل تقديم المسرحية محثا إياهم على الأداء الطبيعي فيقول : «إن أى مبالغة تبتعد بنا عن هدف الفن التمـثيلى الذى كان دائما قـديما وحديثاً أن يجعل صـورة الحياة والطبـيعة تنعكس على مرآة الفن » (الفصل الثالث - المشهد الثانى - سطور ١٩ - ٢١) لكن العلاقة بين الفن والواقع فى هذا النص كما تبين (آن رايتر) بثقـب نظر نقـدى عمـيق « هـــى علاقة مـتبـادلة ، فإذا كان المـمثـل يعـكـس الواقع فى مـرآة الفن ، فـإن الواقع بـدوره لا يلبـث أن يحـاكى الفن » .

إن المسرحية داخل المـسرحية فى **هاملت** تمثل نقطة التحول العكسى السافـر فى الأحداث والأدوار ،وهى أيضا لحظة انبـلاج بنية النص وبزوغ مـبدئهـا الحاكم إلـى السطح ، أى مبـدأ الانعكاس . وينتظم هذا المبـدأ عناصر النص كلها فى مـجموعة من الانعكاسات التى تجعله أشـبه بصالة المرايا المعوجة ، فجريمة كلودياس تعكسها مسرحية « المصيدة » التى يقدمها الممثلون فى مرآة الفن ، ثم نجدها تتكرر فى قصة قابيل وهابيل التى تشير إليهـا المسرحية صراحـة ، ثم تتكرر بصورة باهتة فى جـريمة قتل الملك

هاملت لملك النرويج فـورتنبراس الذى يعد أخا لـه بحكم المنصب . بعد ذلك نجد وضع الأمـير هاملت فى بلاط الدنمرك يحـاكى ويعكس وضع الأمـير فـورتنبراس فى بلاط النرويج ، فـكلاهما قُتل أبوه وأعـتلى عمـه العرش حـارماً أياه حـقه الشـرعى . وينتظم هذا التـماثل القوى عـنصر التناقض الوحيد بين الموقفين ، وهو مـرض عم فورتنبراس الواضح وصحة عم هاملت الظاهرة التـى تخفى مـرضه الـروحى ، فيـغدو مـرض الأول الجسـمانى الملموس رمـزا لمرض الثانى الروحى الخـفى . ويولد هذا الرمز سلسلة من الصور الفنية تدور فى فلك المرض الداخلى الخبيث وتشمل كافة شخصـيات المسرحية ، وكـأن مرض كلوديياس الروحى الخبيث قـد انتشر كالوباء إلى الجـميع ، فـها هو كلوديياس يـصف هاملت بأنه كالحـمى الخبيثة التى تسرى فى دمه [الفصل الرابع - أبيات ٦٥ - ٦٦] وها هو هاملت يشبه الوفرة والسلام « بالخراج الخفى الذى ينفجر داخل الجسمْ ولا يترك أثرا خارجيا » [الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٢٧ - ٢٩]، وها هو يحث أمه علـى ألا تخدع نفسـها وتوهمهـا أن حديثه عن ذنبـها مصـدره الجنون فيقـول لها : « لا تضـعى هذا المرهم الزائف المريح على جرح روحك / . . . لسوف يكسو الجرح المتقيح بطبقة من الجلد تغطيه / لكن العفن المنتن سيـحفر طريقه إلى الداخل وينشر عـدواه فى الخفاء » [الفصل الثالث - المشـهد الرابع - أبيـات ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠] . وها هى الملكة جرتورد [فى الفـصل الرابع - المشهد الخـامس - البيت ١٧]

تصف «روحها» بأنها «مريضة» عليلة ، وها هو حفار القبور الأول يعلن - كما أشرنا آنفا - أن بعض الأجساد تتعفن وهى مازالت على قيد الحياة، ويعود كلودياس إلى صورة المرض الخبيث بعد أن يعلم بموت بولونياس ويلوم نفسه لأنه ترك هاملت حرا طليقا بدافع من حبه الشديد له كما يدعى أمام الملكة فيقول : « لقد سلكت سلوك صاحب المرض الخبيث / الذى أراد أن يبقيه سرا فتركه يرعى فى جسده / حتى أتى على عصاره حياته » [الفصل الرابع - المشهد الأول - أبيات ٢١ - ٢٣] ، وتلح صورة المرض على خياله مرة أخرى فى مشهد تال حين يؤكد لنفسه ضرورة التخلص من هاملت قائلا : « إن الأمراض الميئوس من شفائها لابد وأن نجد لها علاجا جذريا » [الفصل الرابع - المشهد الثالث - أبيات ٩ - ١٠] .

وفى بداية المسرحية يعكس فورتنبراس - الإبن الذى يسعى إلى الانتقام - شخصية هاملت فى دور الأبن المنتقم بينما يعكس هوراشيو شخصية هاملت فى دور المفكر المتأمل دارس الفلسفة ، ثم يعكس لايرتيس شخصية هاملت فى دور الإبن المنتقم مرة أخرى فى الجزء الثانى من المسرحية ، وإذا كان هاملت يلجأ إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جرم عمه فإن بولونياس بدوره ، وفق مبدأ الانعكاس ، يلجأ أيضا إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جنون هاملت فيخطط تمثيلية لقاء ابنته أوفيليا بالأمير بينمايلعب هو والملك دور المتفرجين ، فيختفيا وراء الستار لمراقبة

المشهد . وتسفر المسرحية هنا عن إثارة شكوك الملك فيبدأ خطته فى التخلص من هاملت وهو يعلن : « أن الجنون فى حالة العظماء لا ينبغى إهماله » [الفصل الثالث - المشهد الثانى - البيت ١٨٧] .

وإذا كان هاملت قد قرر فى بداية المسرحية أن يدعى الجنون ويمثله [الفصل الأول - المشهد الخامس - الأبيات ١٧١ - ١٧٢] فإن جنونه الزائف لا يلبث أن ينعكس فى مرآة جنون أوفيليا الحقيقى . ويشترك جنون هاملت وأوفيليا فى خاصية هامة هى «الحكمة» . فها هو بولونياس يقول لنفسه أثناء حديثه مع هاملت: «قد يكون حديثه هذا هذيان مجنون ، لكن به منطق ومنهج» [الفصل الثانى - المشهد الثانى - السطر ٢٠٥] ، كذلك يعلن الملك بعد لقاء هاملت بأوفيليا : « إن حديثه قد يفتقد إلى المنطق بعض الشىء لكنه لم يكن هذيان مجنون » [الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات ٦٢ - ٦٣] . أما أوفيليا فنجدها أشبه بالدمية قبل أن تفقد عقلها . . فهى تبدو وكأنها تفكر برأس أبيها وأخيها ، وترتكن إليهما فى كل شىء ، ولهذا ينجح أبوها فى إفسادها وتحويلها إلى جاسوسة تعمل ضد حبيبها ، بعد أن نجح فى إبعادها عن هاملت بحجة أن حديث الحب ليس إلا شبكة صياد شهوانى يود أن يقتنص فريسته لينال غرضه منها ، وبعد أن نصحها بأن تتاجر بجسدها وتمارس التدلل حتى تحصل على أعلى ثمن ممكن لعواطفها [الفصل الأول - المشهد الثالث - أبيات ١٠١ - ١٣١] . وحين يموت بولونياس تفقد أوفيليا

عقلها المدبر الذى يفكر لها ويخطط وفقـا لمنطق الواقع الفاسد ، فتنفصل عن هذا الواقع - أى تجن ، وتنسحب إلى عالم الأزهار والطبـيعة الحرة ، وتخلع ثياب البـلاط وقيوده وترتدى مـلابس البسطاء ، وتتغنى بأناشـيد العشق الحرة المتـحررة ، وتكتسب فى جنونها حكمة وثقب نظر وشـفافية رؤية لم تتمتع بها من قبل فتغـدو خطراً على الأخرين ، فها هو هوراشيو ينصح الملكة جرترود بمقابلتها قائلا :

إنها تذكر أباها كثيرا ، وتقول أنها قد علمت

أن العالم يمتلئ بالحيل والألاعيب ، ثم تتنحنح وتخبط صدرها

وتركل كل ما تلقاه فى طريقها . إنها تتحدث بكلمات غامضة

لا يكتمل معناها . . إن حديثها لا يعنى شيئاً فى حد ذاته

لكن عفويته وتلقائيته تدفع السامعين

إلى ربط اشاراته المتناثرة فيبدءون فى تخمين معناه

ويعيدون ترتيب كلماتها لتناسب أفكارهم

والحق أن الغمزات واللمزات والإيماءات والإشارات التى تصاحب حديثها

كفيلة بأن تجعل البعض يظنون أن فكرة ما

ليست واضحة ، ولكنها شديدة الأسى ، تلح عليها

من الأفضل أن تتحدثنى إليها وإلا فربما نثرت

تكهنات باللغة الخطورة فى النفوس التى تميل إلى سوء الظن .

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - الأبيات ٤ - ١٥]

وتنصاع جرترود لنصيحة هوراشيو ، ولا يلبث شكسبير أن يفسّر لنا ما غمض علينا فى نصيحة هوراشيو إلى الملكة ، ويكشف لنا عن حقيقة الإشارات الغامضة التى تلقيها أوفيليا ، فندرك أنها تتعلق بموت الملك هاملت ، زوج الملكة السابق ، الذى تلوم أوفيليا الملكة على موته لوما خفيا فى ثنايا أغانيها . إن أول جملة تنطق بها أوفيليا بعد دخولها هى سؤال غامض قد يشير إلى جرترود ، أو إلى ملك الدنمرك إذ يقول : «أين جلالة الدنمرك الرائعة » ؟ وترد الملكة قائلة : « كيف حالك الآن يا أوفيليا » فتجيبها أوفيليا بأغنية غامضة أيضا لكنها تحمل إشارة خفية إلى خيانة جرترود وتقلبها فكلماتها الأولى تقول :

« كيف لى أن أعرف حبيبك الحقيقى

من بين الآخرين ؟ »

وحين تسألها جرترود عن معنى أغنيتها تطلب منها أوفيليا أن تنتبه وتجيبها بأغنية أخرى دالة تقول :

لقد مات ورحل يا سيدتى

لقد مات ورحل »

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - أبيات ٢١ - ٢٤ ، ٢٧ - ٣٠]

وتحمل كلمات أوفيليا دلالة مزدوجة ، فالبرغم من أنها تشير إشارة مباشرة إلى أبيها المقتول بولونياس إلا أنها أيضا - فى ضوء تحذير هوراشيو لجرترود وحيث أن أوفيليا توجهها إلى جرترود - تحمل إشارة خفية إلى الملك المقتول هاملت .

وتتجلى حكمة أوفيليا فى جنونها مرة أخرى فى نفس المشهد حين توزع زهورها على الحاضرين فتعطى الملك كلودياس زهورا تحمل دلالات النفاق والرياء [Fennel] وزهورا ترمز إلى معنى الخيانة [Columbines] بينما تهب الملكة نبات السذاب [Rue] الذى يرمز إلى الندم والحزن ، والذى كان يستخدم فى بعض الطقوس الدينية لتطهير الآثمين ، والذى يرتبط بيوم الأحد أى يوم العبادة . وبعد أن تعطى أوفيليا الملكة بعض هذا النبات تضيف أنها ستحتفظ ببعض أوراقه لنفسها ، ثم تنبه الملكة إلى تماثلهما فى حالة الأسى واختلافهما فى حالة الإثم حين تقول : « ستحمل كل منا هذا النبات لسبب مختلف» . إن أوفيليا تستخدم لغة الزهور استخداما رمزيا لتقول من خلالها الكثير ولهذا نجد لايرتيس يصيح بأنها « تتكلم الحكمة فى جنونها » .

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - السطور ١٧٤ - ١٧٨]

وقبل أن ينتهى هذا الفصل من المسرحية ، وبعد أن اكتسبت أوفيليا الحكمة فى جنونها ، واكتشفت حقيقة واقعها بعد أن زالت عن عينيها وعقلها الغشاوة التى كان يمثلها بولونياس بمنطقة التجارى الفاسد - بعد أن تنفصل أوفيليا عن واقعها المختل (وما الجنون إلا انفصال عن الواقع وتمرد على منطقه) وترى الحقيقة حتى تموت .. فجأة .. ودون مقدمات . والحق أن موت أوفيليا المفاجىء هذا قد حيرنى كثيرا ، وظل السؤال يطارنى زمنا : لماذا ماتت أوفيليا ؟ وهل هناك تبرير منطقى لموتها الجسدى بعد جنونها من داخل النص بعيدا عن أهواء الكاتب وإرادته التعسفية ؟ وذات مساء لاحت الإجابة إذ وجدت جملة لكلوديباس ترد إلى ذهنى وأنا أفكر فى أوفيليا ، وهى الجملة التى تقول بأن جنون أهل المكانة العالية لأمر خطير لا ينبغى إهماله أو السكوت عليه ، وهى الجملة التى نطق بها وهو يعلق على جنون هاملت وتبعها باتخاذ خطوات فعلية لتصفيته ، وفجأة وجدتنى أتساءل : هل كان موت أوفيليا انتحاراً أم حادثة أم جريمة قتل ؟ إن شكسبير يلح على موضوع موت أوفيليا إلحاحا واضحا فى المشهد الأول من الفصل الخامس ويبرز هالة الغموض التى تحيط بموتها . أو كان هذا الإلحاح مقصوداً لينبهنا إلى ضرورة تأمل موت أوفيليا التى صارت خطرا على النظام علنا نهتدى وحدنا إلى حقيقته دون حاجة إلى التصريح من جانبه ؟ إننى فى مجال التحليل النقدى لا أستطيع أن أذهب فى هذا الطريق أبعد من حدود التكهن والتخمين .

لكننى أعلم تماما أننى لو كنت بصدد إخراج هذه المسرحية لما ترددت لحظة واحدة فى تفسير مـوت أوفيليا تفسيرا واضحا ، والقاء تبـعته على أكتاف النظام الذى غدت خطرا عليه ، خاصة وأن الشـاعرية المفرطة المبالغة التى تسم وصف الملكة جرترود لموتها تثيـر الريبة الشديدة ، وتحمل رنة زيف واضحة ، إذ يتبدى الحادث على لسانها كـصورة مسرحية مصنوعة أولوحة مرسومة ، تحمل مغـالطات واضحة كما يبين (برنارد لوت) الذى ينكر إمكانية أن تحـمل ثياب أوفيليا جـسدها طافياً فوق سطـح الماء فترة من الزمن ريثما تنتـهى من أغنيتها الحزينة ، ثم يتـساءل : « إذا كانت الملكة قد شـاهدت كل هذا لماذا لم تفعل هى أو الآخـرون الذين شاهدوه شيـئا لانقاذ هذه الفتاة التى توشك على الغرق ؟ » . ويدفعنا شكسبير دفعا إلى التشكك والتأمل فى موت أوفيليا مرة أخرى إذ يجعل القس المنوط بمراسم دفنها يعلن صراحة أن « موتها مشكوك فى أمره » .

[الفصل الخامس - المشهد الأول - البيت ٢٠٨]

وإذا كانت جرترود وراء قتل أوفيليا - أو على الأقل شريكة بالمعرفة فيه - أو لا يجعلنا هذا نتساءل عـما إذا كان هذا قتلا للنفس فى صورة الآخر . لقـد وحدت أوفيليـا نفسهـا مع جرترود رمزيا من خـلال نبات الحزن والأسى والندم ، فهل قـتلت جرترود نفسها الخاطئـة فى أوفيليا ، ضمـيرها المتيقظ . لقـد تنبه (نورمان هولاند) إلى حـقيقة التـشابه بين جرترود وأوفيليا ، فهما المرأتان الوحيدتان فى المسرحية ، وهما تشتركان

رغم انتمائهمـا إلى جيلين مختلفين فى صفات واضحة ، فكلتـاهما تحتاج رجلا تعـتمـد عليه وتركن إليـه ، وكلاهمـا تمثل قوة من قـوى الطبيـعة الفطرية ، فبينما تتصل أوفيليا بعالم الأزهار والنبات تتصل جرترود بعالم الغرائز والحـيوان عن طريق الصور الشـعرية ، بل إننا نكاد أن نرى فى أوفيليا صورة جرترود فى شبابها ، ونرى فى جرترود صورة لما كان يمكن أن تكون عليه أوفيليـا لو أنها لم تجن وتمت . إن جرترود هى إنعكاس جزئى لأوفـيليا والعكس صـحيح ، ولهذا يصح لـنا أن نتساءل عـما إذا كانت جرترود قد قتلت براءتها بقتل أوفيليا ؟

لقد نزع هاملت عن جرترود قشرة الوهم الواقعيـة بقسوة فى مواجهته لها ، فـعرى جرمهـا بسلاح مرآه الفن كـما فعل مع عـمه كلودياس . . فوجدناه يواجـهها برسمين أحدهمـا لأبيه والآخر لعمـه فيكشف لها من خلال انعكاس كل صـورة فى مرآه الأخرى عن حسنات الواحـد وسوءات الآخر ، كـما يكشف لهـا خيـانتها . إن هـاملت يجبر جـرترود على الجلوس حين تحـاول الفـرار قائلا : « هيـا . . هيـا . . اجلسى . . لن تتحركى من مكانك / حتى أمسك لك بمرآة / تكشف لك خبايا نفسك» ثم يعرض عليها صورة أبيه وصورة عمه اللتين تكونان معه مرآة الفن التى تكشف خبايا الواقع وتظهر حقيقة ، وبعد أن تفضح مرآة الفن - وهو فن الرسم فى هذه الحـالة لا فن المسرح - بعـد أن تفضح مـرآة الفن خيـانة جرترود نجدها تصرخ ضارعة : « كفى يا هاملت . . أتوسل إليك / لقد

وجهت بصرى إلى أعماق نفسى فرأيت هناك بقعا سوداء لا يمكن أن تنمحى / دون أن تترك أثرا » .

إن جرترود تموت معنويا فى هذا المشهد فهى تقول : « إن هذه الكلمات تخترق أذنى كالخناجر » ثم تعلن أن هاملت « شطر » قلبها «شطرين» ، ويطلب منها هاملت أن تحتفظ بالجزء الخير منه وترمى الجزء الفاسد ، لكنها تؤكد أنها ماتت نفسيا إذ تقول قرب نهاية اللقاء : « اطمئن . . إذا كانت الكلمات أنفاس ، وكانت الأنفاس تعنى الحياة ، فلم يعد بى حياة لأن أتنفس شيئا مما قلته لى » .

[الفصل الثالث - المشهد الرابع - الأبيات الواردة فى سياق لقاء هاملت بأمة ١٩ - ٢١ ، ٥٥ ، ٨٩ - ٩٢ ، ١٥٧ ، ١٥٨ - ١٥٩ ، ١٩٨ - ٢٠٠]

إن انقسام جرترود المعنوى إلى قسمين - أو انشطار قلبها إلى شطرين - هو تعبير مجازى عن صورتها المزدوجة التى تطرحها المسرحية فى ثنائية جرترود / أوفيليا التى تمثل فيها أوفيليا عنصر الشباب والبراءة والصدق . ولاشك أن انتحار أوفيليا أو قتلها يحاكى ويعكس انتحار جرترود أو قتلها المعنوى فى لقائها بابنها . لكن جرترود فى المسرحية لا تتبع نصبحة أبنها بل تهرع إلى الملك بحثا عن الطمأنينة وتخبره بقتل هاملت لوزيره بولونياس وجنونه الشديد . فرغم أن هاملت قد نصحها بألا تحاول إراحة ضميرها عن طريق الاعتقاد فى جنونه إلا أنها تفعل

ذلك تماما . . وهى بعد ذلك تقاوم مقابلة أوفيليا وتعلن أن روحها «مريضة» . . وحين يتم اللقاء نجده انعكاسا خافتا ماكرا لمواجهة هاملت لجرترود ، يحمل رنة الاتهام نفسها ، وإن تخفت فى ثنايا الأغنيات والحديث الرمزى عن الورود. أو نستبعد إذن أن تقتل جرترود نفسها مرة أخرى فى أوفيليا بعد أن قُتلت معنويا وروحياً فى لقائها بهاملت - أن تقتل براءتها وشبابها وضميرها الحى الذى تمثله أوفيليا - أن تنتحر بقتل أوفيليا ؟

وينتظم مبدأ الانعكاس ، فى ثنائية متعارضة أخرى ، ثورة لايرتيس التى يؤمها «الرعاع» كما يسميهم تابع الملك ، وثورة فورتنبراس التى قوامها « المغامرون» كما يسميهم هوراشيو ، وينتظم نفس المبدأ أيضا ثنائية الزواج الشرعى المزمع بين هاملت وأوفيليا والزواج المحرم بين جرترود وكلودياس . . ووفق نفس المبدأ يتكرر الحديث عن الموت والعفن والديدان فى مشهد حفارى القبور وحديث هاملت عن بولونياس بعد موته وعن الموت عموما .

[الفصل الرابع - المشهد الثالث - السطور ٢٠ - ٢١]

وكذلك تتكرر فكرة اللعبة القاتلة فى « المسرحية داخل المسرحية وفى لعبة المبارزة الخادعة التى يدبرها الملك فى النهاية ، كما تتكرر فكرة الحزن الداخلى فى مقابل مظاهر الحزن الخارجى حين يعلن هاملت لأمه أن حزنه لا يكمن فى مظهره بل يرقد عميقا خلف السطح .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٧٦ - ٨٦]

كذلك يتجلى مبدأ الانعكاس فى ثنائيات :

١- الحارسين فى المشهد الأول من المسرحية ،

٢- الصديقين روزنكرانتس وجيلدنشترن ،

٣- حفارى القبور ،

٤- ظهور شبح الملك هاملت مرتين ، مرة فى البداية ومرة فى منتصف المسرحية .

مقولة الخلل :

تنطلق هذه القراءة التفسيرية لبنية الدلالة فى مسرحية **هاملت** من الفرضيتين المنهجتين التاليتين :

أولاً : أن كل مسرحية يمكن اختزالها إلى مقولة أو جملة محورية يعدُّ النص فى مجموعة تفصيلا لها ، وتستند هذه الفرضية إلى فرضية مماثلة طرحها الناقد الفرنسى مايكل ريفاتير فى معرض الحديث عن الشعر حيث قال : « إن القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى اسهاب periphrase مطول معقد وغير حرفى » . وقد قام الباحث وليد منير باختبار فاعلية هذه الفرضية فى مجال تحليل النصوص الدرامية الشعرية للراحل صلاح عبد الصبور فى رسالته التى حصل بها على درجة الماجستير من المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨ وأثبت صلاحيتها .

ثانياً : أن بنية الدلالة فى النص الدرامى تتكون من عدد من الأنظمة المتشابكة التى ينبغى رصدها والتعرف عليها وعلى تداخلاتها وتقاطعاتها . ويمكن تعريف هذه الأنظمة بأنها مجموعات من الأحداث أو الأبنية (اللغوية والمادية) تحكم كلاً منها - أى من هذه المجموعات - آلية واحدة أو مبدأ نشاط واحد يضفى عليها طابعها المحدد واستقلالها الذاتى عن المتكلم أو الفاعل المباشر - أى عن الشخصيات الدرامية . إننا لن نستطيع أن نفهم « معنى » النص الدرامى إذا توقفنا عند مجرد رصد ما تأتيه الشخصيات من أفعال أو تحليل نتائجها ومعناها ودوافعها السيكولوچية الفردانية . إن علينا أن نسأل أنفسنا عن الأنظمة التى تنتظم هذه الشخصيات ، وتحدد مسارات الدلالة فى العمل ، وتشكل المناخ اللا مادى للأحداث ، وتبطن مواقف «القول» و «السلوك» .

وفى مسرحية هاملت نستطيع أن نرصد الأنظمة التالية - أى المجموعات التالية من الأحداث اللغوية والمادية التى يحكم كلاً منها مبدأ مهيمن واضح نجده يتكرر من نظام إلى آخر :

أولاً : النظام السياسى : وقد رصدنا فى معرض الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية **هاملت** بعض ملامحه التى نجملها فيمايلى :

١- نظام ملكى مريض [فى الدنمرك والنرويج] يقوم على استيلاء «العم» فى كلتا الحالتين على العرش بدلا من «الإبن» والوريث الشرعى [هاملت فى الدنمرك وفورتنبراس فى النرويج] .

٢- حروب اقطاعية يمولها الشعب قسرا هدفها تدعيم نظام القيم الأخلاقية المرتبط بالاقطاع والذى يسمى بأخلاقيات الفروسية ، وتهدف أيضا إلى تحويل طموحات الأمراء والنبلاء وطاقاتهم خارج البلاد ضمانا للاستقرار الداخلى حتى لا يصبح العرش محور صراعات سلطوية . ويعد فورتنبراس الحامل الرئيسى لهذا الملمح فنجده فى البداية يعد العدة لغزو الدنمرك بدلا من أن يحاول استرداد عرش أبيه من عمه المريض الذى يلازم الفراش ولا يصلح للحكم ، فهو لايدرى شيئا عما يدور فى مملكته ، ثم نجده يخضع للتحالف بين الدنمرك والنرويج ، ويوجه نشاطه إلى بولندا ، ثم يعود فى النهاية ليحتل عرش الدنمرك . ويبلور شكسبير قيم الفروسية البراقة الزائفة على لسان هاملت الذى يصف حملة فورتنبراس العبثية على بولندا بأنها حملة شريفة نبيلة المقصد كما فصلنا آنفا .

٣- تحالف الأنظمة الملكية لضمان استمرارها متمثلا فى الرسائل المتبادلة بين كلوديس وملك النرويج [الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٢٧ - ٣٨ ، والفصل الثانى - المشهد الثانى - أبيات ٥٩ - ٨٢] ، وفى التحية التى يرسلها فورتنبراس إلى كلوديس أثناء عبوره أرض الدنمرك [الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ١ - ٧] ، وفى الرسالة التى يبعث بها كلوديس إلى ملك انجلترا طالبا منه أن يخلصه من هاملت [الفصل الرابع - المشهد الثالث - أبيات ٥٧ - ٦٧] .

٤- أليات الدولة البوليسية التى ينشط فيها جهاز المخابرات القائم على الجاسوسية متمثلا فى بولونياس الذى يخدم منصب الملك بصرف النظر عن شرعيته أو عدم شرعيته ، ويوظف أى فرد كأداة فى عملية التجسس ، كما وظف بولونياس إبنته فى المشهد الأول من الفصل الثالث بينما اختفى هو وكلودياس وراء الستاز ، بل إن بولونياس يرسل جاسوسا ليراقب ابنه لايرتيس خفية فى باريس فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، وما أن يرحل هذا الجاسوس حتى يصل جاسوسان آخران فى بداية المشهد التالى ، وهما زميلا هاملت فى الدراسة روزنكرانتس وجيلدنشتيرن ، وينخرط هاملت نفسه فى نشاط الجاسوسية بما يشتمل عليه من تنكر وتلصص وتخفى وادعاء ، فما ادعاؤه للجنون سوى حيلة تسهل عليه التجسس وجمع المعلومات ، فالمجنون يستطيع أن يقول أى شيء أو أن يوجد فى أى مكان دون أن يضطر إلى تقديم تبرير منطقى لسلوكه . وما مسرحيته «المصيدة» سوى حيلة تجسس فى أحد معانيها ، وحين يرحل هاملت إلى انجلترا مع زميليه يفتح الخطاب الموجه إلى ملك انجلترا خفيه ويبدله بما يضمن قتل زميليه . صحيح أنهما بدءا بالخيانة وأن حماية النفس تبرر سلوك هاملت هذا أخلاقيا إلا أنها لاتنفى عنه صفة الجاسوسية .

٥- استخدام جنود من قوميات أخرى لقهر الشعب ضمانا لعدم تعاطفهم معه وولائهم التام لسيدهم الذى أجرهم . ويأتى هذا الملمح فى

إشارة عابرة لكنها شديدة الأهمية بحكم موقعها البارز فى بداية هجوم الشعب على القصر . فحين يعلم الملك كلودياس بهذا الهجوم يصبح طالبا جنوده «السويسريين » [الفصل الرابع - المشهد الخامس - البيت ٩٣] . ويرتبط بهذا الملمح ملمح آخرأشرنا إليه آنفا وهو استغلال حاجة المعدمين وانتظامهم فى مشاريع عسكرية فردية مع « المغامرين الخارجين على القانون » مقابل الطعام والشراب فقط كما يفعل فورتنبراس [انظر حديث هوراشير عنه فى الفصل الأول - المشهد الأول - أبيات ٩٥ - ١٠٠] .

ثانياً : النظام الاقتصادى : وتتبلور ملامح هذا النظام فى الجزئيات التالية من النص :

١- فرض الضرائب على الرعية لتمويل الحروب الاقطاعية كما يذكر الملك كلودياس صراحة فى [الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٣١ - ٣٣] كما أشرنا آنفا .

٢- تمتع طبقة النبلاء بامتيازات مادية ودينية أيضاً كما يذكر حفار القبور الأول فى المشهد الأول من الفصل الخامس - سطور ٢٣ - ٢٥ .

٣- مقايضة الخدمات بالمناصب كما هو الحال فى علاقة الملك كلودياس بصديقى هاملت زورنكرانتس وجيلدنشترن . إن هاملت يواجه صديقيه بهذه الحقيقة حين يشبههما بقطعة الأسفنج « التى تمتص عطايا

الملك وهباته ومناصبه» ، ثم يضيف : « لكن أفضل الخدمات التى يقدمها مثل هؤلاء الأتباع للملك هى الخدمة الأخيرة . فالملك يحتفظ بهم كما يحتفظ القرد بالمكسرات فى جانب فمه ويلوكها متلذذا أول أومر قبل أن يبتلعها . إن الملك حين يحتاج إلى ما حصدتماه من مناصب وعطايا فلن يكلفه الأمر إلا أن يعصركما كما يعصر قطعة الاسفنج فتعودا جافين كما كنتما فى البداية » [الفصل الرابع - المشهد الثانى - سطور ١٤ - ١٩] .

٤- تطبيق نظام السخرة على الشعب كلما دعى الأمر كما يرد فى حديث برناردو إلى هوراشيو فى المشهد الأول من المسرحية .

ثالثاً : النظام الاجتماعى : وتتشكل ملامحه من العناصر الآتية :

١- فساد العلاقات الأسرية ، فالأخ يقتل أخاه ويستولى على ميراث ابنه وعلى زوجته ، والزوجة تنتقل من أحضان زوج إلى آخر قبل أن يبلى الحذاء الذى سارت به وراء جثمان زوجها ، والأب بولونياس يستخدم إبنته أداة فى كشف سر هاملت ويحولها إلى جاسوسة ، وهو أيضا يتجسس على ابنه . وتتلخص العلاقات الأسرية فى المسرحية فى الغدر والزنا والجاسوسية .

٢- انتشار الظلم ، وفساد النظام القضائى الذى يؤجل العدل ، واستيلاء السفهاء على المناصب والامتيازات ، واقصاء أهل المعرفة والخبرة

عنهـا ، وتعرضهم للإهـانة والإذلال كما يذكـر هاملت فى مونـولوجه [الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات ٧١ - ٧٤] . أى تفشى الوساطة والمحسوبية .

٣- التفرقة فى المعـاملة الدينية بين من يملكون ومن لا يملكون والتى يبرزها شكسبير ساخرا على لسان حفار القبور كما ذكرنا آنفا .

٤- قهر المرأة وغياب فـاعليتها وتلويثها كما يتمـثل فى الشخصيتين النسائيـتين الوحيدتين فـى المسرحيـة ، وهما جرترود وأوفـيليا - وهاتان الشخـصيتـان تمـثلان وجـهين لعملة واحدة وإن اخـتلف مصيـرهما فى النهاية . فإذا كانت أوفيليا تمثل فى أحد جوانبها الوجه البرىء الذى كانته جرتـرود يومـا ما قبل أن تدنـسه لعبـة الصراع السلطوى فى مجـتمعـها الأبوى ، فإنهـا فى جانبهاالآخـر تطرح فرضية الخـروج والثورة على هذا النسق الإجتماعى القهرى من خـلال الجنون . إن التفسير الذى يقول بأن أوفيليا قد جنت وماتت أو انتـحرت حزناعلى فقد حبيبهـا وأبيها يتجاهل الطبيعة الإجـابية لجنون أوفيـليا التى تجعلها خطرا على النظام وقـوة تهديد له . . فأوفيليا حين تجن تمزق الأعراف الاجتـماعية الموروثة وتنفصل عنها فتصبح مصدر خطر . . فهى :

أ - تخلع ملابس البلاط - أى علامات موقعها الطبقى فى المؤسسة الاجتماعيـة وترتدى الأسمال البالية التى تقربها من أغلبـية أفراد الشعب المقهورين .

ب- تخرج إلى الحقول والمراعى فتخرق حصار المكان الطبقى فيهدد هذيانها الملك والملكة لأنها الآن تختلط بالقوة الصامتة خلف جدران القصر .

جـ- تلفظ تماما المنطق التجارى الذى يحكم علاقات الحب والزواج فى مجتمع الدنمرك الأرستقراطى ، ويتقنع بالعقل والحكمة والأصول ، وتعبر عن مشاعرها وغرائزها تعبيرا حرا واضحا قد يعده هذا المجتمع إباحيا لأنه يمثل «خروجا» على أعرافه ، ويحمل قيمة الإباحة التى ينكرها على المرأة ، فتبدو كفلاحة صريحة فى حديثها عن أشواقها الجنسية لا كسيدة أرستقراطية .

٤- تستخدم شفرة رمزية فى الكلام تخالف الشفرة السائدة ، وهى شفرة تستقيها من الأغانى أو البلادات أو المواويل الشعبية والريفية ومن لغة الزهور القديمة التى أبدعها الوجدان الشعبى .

إن أوفيليا تبدأ مسارها فى المسرحية تابعة خانعة مثل جرترود ، تحتاج إلى ظل رجل ، وإلى القيادة وكأنها طفلة لا موقف لها ولا رأى ، ولا إرادة أو شخصية . وتتبلور هذه الصورة فى ثلاثة مشاهد دالة فى بداية المسرحية . . ففى الفصل الأول نجدها فى المشهد الثالث تتلقى النصح فى خنوع من شقيقها لايرتيس أولا ثم من أبيها بولونياس ثانيا ،

وتتلخص النصيحة فى عـدم إطاعة عواطفها وكبتـها باسم العقل والتروى تارة ، وباسم الخوف على الـشرف تارة ، وباسم المتاجـرة بالجسد وبيـعه بأعلى سعـر تارة ثالثة . وتبدو لنا أوفيليـا فى هذه المشاهد أشبه بـالدمية الخشبية التى يمسك بخيوطهـا الذكر المتسلط أبا كان أم أخا . ويتأكد هذا الانطباع فى المشهـد الأول من الفصل الثانى حين تدخل على أبيهـا فجأة لتخبره بزيارة هاملت إليـها فى غرفتها ونعلم أنها قد انصـاعت لنصيحة أبيهـا فكفت عن لقاء هـاملت أو الحديث إليـه [أبيات ٧٦ - ١١٩] . ويقفز ذهن بولونياس إلى تفسـير لجنون هاملت يتفق ومطامعه فى السلطة وفى أن تصـبح ابنته ملكة . . أو لـم ينصحـها فى المشـهد الثـالث من الفصل الأول أن تـطلب ثمنا عاليـا لمشاعرها ؟ [بيـت ١٠٧ الذى يقول حرفيـا «إعرضى نفسك بسعر أعلى »] . وفى المشـهد الأول من الفصل الثالث يصل قـهر أوفـيليا إلى ذروته حين تساق إلـى الإشتراك فى لعـبة جاسوسية ضد حبيبها لا يلبث هاملت أن يكتشفها حين يسألها فجأة :

« أين أبوك » ؟

فتجيـبه كاذبة : « فى البيت يا سيدى » [الفـصل الثالث - المشهد الأول - أبيـات - ١٣٠ - ١٣١] بينمـا يعلم هاملت تمامـا أنه ينصت وراء الستار . وهكـذا تسقط أوفيليا ويكشف هنا شكسـبير عن فسـاد مبدأ طاعة الأنثى لأولى الأمـر من الذكور - فهـذه الطاعة قد تكلفـها شرفـها

الفعلى (لا الجنسى المادى) فتغدو متآمرة كاذبة باسم واجب طاعة الوالدين والذكور وأولى الأمر منهم .

وحين يموت بولونياس فى غياب لا يرتيس تغيب الروؤس المدبرة التى تحكم حياة وتفكير أوفيليا . . وتتحرر فيبدو تحررها انفصالا عن الواقع - أى ضربا من الجنون . . .

إن جنون أوفيليا ليس انهيارا سلبيا كما يصوره النقد العربى . إنه تحرر يحول المرأة المقهورة إلى قوة حياة تنتمى إلى الطبيعة بكل جيشانها وصدقها فتنطق بالمحرمات وتخرق القوانين وتخلع الأحجبة وتعرى الحقائق الخفية . ولهذا تصبح مصدر خطر وتهديد ، ولهذا نجد هوراشيو ينصح الملكة أن تراها وتحدثها علها تكبح ثورة جنونها أو صدقها فتعيدها خانعة خاضعة للنظام . لكن أوفيليا ما تكاد تنطق حتى تموت . ويؤكد شكسبير المرة تلو الأخرى ويلح أن موتها « يثير الشكوك» ويكتنفه الغموض . أو غرقت أوفيليا حقا انتحارا أو بالصدفة فى جدول رقراق ؟ أم أن يدا خشيت ثورتها فدفعتها إلى أعماق يم النسيان ؟ أو كانت هذه اليد يد امرأة مثلها جبنت عن المواجهة واستكانت فماتت قبل أن تموت - وكم من أجساد تعفنت فى الحياة قبل أن تصل إلى القبر كما يقول حفار القبور ؟ ! أم كانت يد الرجل الذى أعلن فى صرامة أن «الجنون» فى طبقة النبلاء أو ذوى الرفعة لهو أمر خطير لا ينبغى السكوت عليه » [الفصل الثالث - المشهد الأول- البيت الأخير] ؟ أو خاف كلودياس

حـديث أوفيليا الرمـزى عن الزهور فى حضرة أخيهـا الذى بدأ ينتبه إلى حكمته ودلالته الرمـزية فقرر أن يتخلص منها حتى ينفرد بأخـيها ويجعله سلاحـه فـى القضاء على هاملـت ؟ وإذا كانـت هذه الفرضـية خـاطـئة فلـماذا إذن يلح شكسبير هذا الإلحاح الشديد على «الغموض» الذى يكتنف موتها ؟

إن شخـصية أوفـيليا - فى يقينـى - تمر بثلاث مراحل واضـحة فى تطورها الدرامى . فـهى تبـدأ كشـخصـيـة تم انتظامهـا تمامـا فى هيكل الأيديولوچية المهيمنة فغدت أشبه بالدمية التى توظف دون إرادة منها ، ثم تتطور إلى الجنون بـعد غـيـاب رمـوز السلطة [الأب الذى يقـتل والأخ المرتحل] - أى إلى الحرية أو الثـورة والخروج على النظام - فـما الجنون فى أحد تعريفاته إلا خـروج وثورة على المنطق السائد وانفصال عن الأطر الحاكـمة لتـعريف الواقع والطبـيعى والمقـبول . وحين تصل أوفيـليا إلى مرحلة الثورة و«الخروج» أو «الجنون» تغدو خطراً داهما ينبغى التخلص منه ولهذا «تموت» أوفيلـيا - وهذا هو التبرير الدرامى لموتهـا ، فهى لم تعد تصلح لهذا النظام . . وقد خرجت عـن الدور المرسوم أيديولوچيا من قبل النظام المهمين فى عالم المسرحيـة أو المبدأ الذى يحكم جميع الأنظمة التى تشكلها .

لكن بعد موتها تحدث المفارقة السـاخرة إذ يتم انتظام أوفيليا مرة ثانية فى طبقة النبلاء التى ثارت عليها حين تغنت بالبـالادات الشعبية وكشفت

المستور - يتم انتظامها فى الموت بعد أن أصـبحت جثة هامدة لا إرادة لها من خلال إعطائهـا مراسم دفن تؤكد انتظامها مـرة أخرى فى النظام الذى ثارت عليها . لقد نزعت أوفيليا رموز طبقتها من ملابس وأسلوب حديث وسلوك وانطلقت لذلك وجب اسكاتها .. وحين غدت جثة هامدة - أو كما مادياً يبـاع ويشترى كما أرادها أبوها وهى حيـة - أصبح من السهل تزييفها وانتظامها مرة أخرى فى طبقتها كجزء من النظام .. ولهذا أصر الملك والمملكة كـمـا يصر أخـوها على أن تدفن وفق المراسم والطقـوس المسيـحية التى أصبـحت هى الأخرى من المزايا الطبقيـة كما يقـول حفار القبور الأول .

إن جنون أوفيليا الحقيقى هو التـجسيد المجازى لدلالة جنون هاملت المفتـعل فى أقصى درجات الذروة الـدلالية والتجـسيد المسـرحى ، ولهذا توصلت أوفيليا إلى الحقيقة - حقيقة معنى موت الملك هاملت قبل هاملت - ولهذا أيضا ماتت أوفيليا قـبله . لقد كان جنون هاملت خروجا شكليا على الأعراف لهـدف محدد لا يتـضمن هدم النظام ، فـهو لم يدرك أبدا فساده الجذرى ولذلك وهب عرش الدنمرك لأمير مثله هو فورتنبراس . أما الجنون فى حالة أوفيليا فكان خروجا تامـا ومطلقا لا رجعة فيه .. جنون من تحرر وأدرك فـساد النظام وأنه لا حيـاة له فى ظل هذا النظام ، ولهذا ماتت .

رابعـاً : النظام الأخـلاقى : ويتـشكل النظام الأخـلاقى فى المسرحية من الأنسقة القيمية التالية المترابطة المتناصرة :

١- الفروسية الموروثة من العصور الوسطى والمرتبطة بالنظام الإقطاعى والبطولة العسكرية .

٢- التجارية والتبعية التى تحكم نسق قيم العلاقات بين الرجل والمرأة والتى تتجلى فى أوضح صورها فى نصيحة بولونياس إلى ابنته أوفيليا فى المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يستـخدم استعارات القنص والصيد ليعـبر عن شعور الرجل تجـاه المرأة واستعارات البـيع والشراء فى وصف أسلوب المرأة الحكيمة في التعامل مع الرجل .

[أبيات ١٠٥ - ١٠٩ ، ١١٥ - ١٢٣]

٣- الإدعاء والتنكر الذى يخفى الحقيقة ويسم العلاقات بين الأصدقاء بالزيف ، ويتـحـقق نسق هذه العـلاقـات فى عـلاقـة هـاملت بعـمـه وبروزنكرانتس وجـيلدنشـترن أسـاسا ، ثم فى عـلاقـته مع بولونيـاس ولايرتيس . إن هاملت حين يقـابل روزنكرانتس وجيلدنشتـرن لأول مرة فى المسرحية يسألهما صراحة إن كانا قد جاءا بدافع ذاتى أم إذا كان الملك قد استدعاهما .

ويكذب الصديقان فى أول الأمر لكنهمـا لا يلبثا أن يعترفا أن الملك قد استدعـاهما ، وبعد فترة يتحكم القناع مـرة أخرى ويحل محل الوجه الحقيقى فيـتحول الصديقان إلى عدوين . ويبرز شكسبـير تيمة التنكر فى أول ظهـور هاملت حين يتحـدث إلى أمـة عن الحزن الذى لا يعـدو أن يكون قناعا مـسرحيا والحزن الداخـلى الحقيقى [الفصـل الأول - المشهد

الثانى - أبيات ٧٦ - ٨٦] . أمـا علاقة التنكر بين هاملت وعمـه فغنية عن التعـريف ، ويفضحهـا هاملت فى أول جملة ينطق بها فى المســرحية تعليقا على إدعـاء كلودياس لمشاعر الأبوة تجاهه [الفـصل الأول - المشهد الثانى - البـيت ٦٥] إذ يناديه كلودياس « بقريبى وابنى » فـيرد هاملت قائلا لنفـسه . « أجل . . أقرب من الـقريب إليك وأبعد مـا أكون عن نوعك » . أمـا علاقـة الإدعاء والخـيانة والتـقنع بين هاملت ولايرتيس فتتلخص فى لعبة المبارزة التى يصممها كلودياس وينفذها لايرتيس فيذهب ضحية لها .

خامساً : النظام الجـسدى البيولوجى : وتتحدد مـلامحه فى النطاق التالية :

١- جيل قـديم مريض يمارس جنسا دنسـا معوجا عـقيما يتـمثل فى جـرترود وكلودياس الزانيين ، ويشـبه هاملت الجنس بـينهمـا باختـلاط الحيوانـات فى الزرائب [الفصل الثالث - المشهـد الرابع - أبيات ٩٢ - ٩٥] ، وجيل جديد [هاملت وأوفيليا] يحرم من ممارسة غرائزة الطبيعية ويحكم عليه بالعقم .

٢- المرض الجـسدى الواضح مـتمـثلا فـى ملك النرويج الذى يلزم فراشه كما يذكر كلودياس فى حديثه الذى أشرنا إليه آنفا .

٣- صور الأمراض الخـبيثة التى تـفشى فى المسرحيـة كالخراج تحت الجلد أو كالحمى التى تسرى فى الدم كما أشرنا آنفا .

٤- المرض النفسى أو العقلى الذى يتـمثل فى جنون هاملت التنكرى وجنون أوفيليا الحقيقى .

سادساً : النظام اللغوى : إن شـفرة التـواصل اللغـوى فى مسرحية هاملت تحمل الملامح المميزة التالية :

١- الكثافة الاستعمـارية والكنائية الشديدة ، وكثرة الأطناب واللعب على الألفاظ الذى يحيل اللغة من وسـيلة إيصال إلى وسيلة تمويه وإخفاء وخداع ، وكأنها قد غدت ستارا كثـيفا يغلف فعل القول فى ستائر عدة . فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع ، فيندر أن تجد الشخصيات تصرح بخبايا نفسها فى بساطهة ودقة واختصار . ويكفى أن نشير هنا إلى استخدام أوفيليا للغة الزهور والأغـانى الشعبية لتعبر عما يجيش فى صدرها ، وإلى استخدام هاملت للغة التأملات الفلسفية ليخفى عـــن صديقيه - جاسوسى الملك - حقيقة مايعترك فـــى عقلـه من أفكار [الفصل الثـانى - المشهد الـثانى - سطور ٢٨٧ - ٣٠١] . لقد انتـقد الشاعر والنـاقد ت . س. إليوت **هاملت** يوماً لأن المشاعر فـيها - كما قال - تفـيض عن حاجة الأحـداث وربما كان يقصـد فى الواقع اللغة . . فاللغـة فعلا تفيض هنا عـن حاجة الأحداث وتغـدو كستار دخـان يعمى العيون عن الأحداث حـتى غدت المسرحية من أطول مسرحيـات شكسبير . . بل أطولها جميعا . لكن الفائض اللـغوى هنا ليس عيبا ينتقد ، بل أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية .

٢- يلحظ القارئ أيضا فى مواقع من المسرحية - خاصة فى لغة بولونياس - سياسة ملحة وهى فصل اللغة عن دلالاتها ، أو اغراق الدلالات فى ركام من الألفاظ حتى ليضيع منه المقصد أحيانا فى بحثه الدائب عن المحسنات البديعية من صور وتشبيهات لا تخدم الغرض بل تشوهه ، فها هو ينصح أوفيليا ويقول :

اعتبرى نفسك طفلة رضيعة

لأنك قبلت عروضة هذه واعتبرتها أجرا ملموساً

لكنها ليست حقيقية . إعرضى نفسك بسعر أعلى

وإلا - آه لقد أوشكت هذه الاستعارة على أن تفقد

النفس من كثرة ما طاردتها - وإلا عرضتنى لأن أبدو كالمغفل .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١٠٥ - ١٠٩]

وها هو يستفيض فى عبثه اللغوى المنمق حتى تصيح به الملكة

هات ما عندك وقلل من البلاغة والحيل اللغوية

[الفصل الثانى - المشهد الثانى - البيت ٩٥]

وها هو يرص الأنواع الأدبية رصًا ويخلطها فيحيلها إلى مجرد أصوات عبثية لاتعنى شيئا وذلك حين يصف الممثلين لهاملت قائلا :

«إنهم أفضل من يؤدى فى العالم المسرحيات التراجيدية والكوميدية والتاريخية والرعوية والرعوية الكوميدية والتاريخية الرعوية والتراجيدية التاريخية والتراجيدية الكوميدية التاريخية الرعوية» .

[الفصل الثانى - المشهد الثانى - أسطر ٣٧٥ - ٣٧٨]

ولا عجب إذن أن يشبه هاملت «بالزنان» أو الدبور الزنان الذى يصر على أن يعيد على الأسماع ما يعرفه الحاضرون مسبقا [نفس الفصل والمشهد - سطر ٣٧٣] . وتمتد السخرية من تكلف اللغة وزيفها وعبثها إلى حديث [أوزريك] المنمق الذى يحاكيه هاملت محاكاة ساخرة مقلدا إياه فى اختيار الكلمات الصعبة المهجورة اللاتينية الأصل والطويلة والجمل الملتوية التراكيب .

[انظر الفصل الخامس - المشهد الثانى - سطور ١٠٤ - ١١٧]

٣- وإلى جانب فصل الأصوات عن دلالاتها الواضحة ، وتعتيمها فى ضباب التكلف والبلاغة المصطنعة ، يلحظ القارىء الخلط المتعمد لدلالات الألفاظ والمعانى . ولعل أوضح مثال على هذا الخلط المتعمد حديث كلودياس فى المشهد الثانى من الفصل الأول إذ نجده يقول :

رغم أن رحيل أخينا العزيز هاملت

مازال حيا فى الذاكرة ، وإن من واجبنا

أن تمتلى قلوبنا بالأسى وأن يتقلص جبين الأمة

كلها فى تعبير حزن عميق

إلا أن الحكمة والعقل قد قاومت هذه النزعة الطبيعية

فقررنا ألا نجعل الحزن ينسينا مصالحنا

واخترنا أن نذكره ونذكر أيضا أنفسنا

ولهذا ترون أننا قد اتخذنا من شقيقتنا فى الماضى ، وهى ملكتنا الآن

والوريثة العظيمة لهذه الأمة الشجاعة ،

اتخذنا منها - بشعور يختلط فيه الفرح بالأسى

ونظرة الأمل ، بنظرة الانكسار

وأصوات الفرح بأصوات الجنائز وأغنيات الزفاف بالمرثيات

فى ميزان يتساوى فيه والفرح والترح -

اتخذنا منها زوجة لنا

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١ - ١٤]

ونلحظ هنا أن كلوديانس ينطلق من فكرة الميزان فى تشكيل خطبته فتجده يستخدم سلسلة من الإستعارات ينظمها فى ثنائيات متوازية ومتعارضة ، فكل فكرة تنتظمها استعارة توازيها فكرة مناقضة فى الاستعارة المقابلة بحيث تختلط المعانى وتموع .

٤- والملمح الأخير الذى يسم النظام اللغوى فى هذه المسرحية هو توظيف لغة المجاز أحيانا فى إفساد وتشويه طبائع الأشياء ، ويتجلى هذا الملمح فى تشبيه بولونياس للحب بشراك الصيد أو فخاخ الصياد . [الفصل الأول - المشهد الثالث - البيت ١١٥] أو الحديث عنه بلغة البيع والشراء والصفقات التجارية [نفس الفصل والمشهد السابق - أبيات ١٠٦ - ١٠٧] أو تشبيه وعود ومواثيق هاملت لأوفيليا « بالقوادين » الذين يتنكرون فى ملابس ليست ملابسهم ليحققوا أهدافهم الدنيئة [نفس الفصل والمشهد - أبيات ١٢٦ - ١٢٩] .

ونلحظ أن المبدأ الأساسى الذى يحكم كل نظام أو بنية من الأبنية السابقة كما رصدناها يحمل دلالة الخلل التى تتكرر من نظام إلى آخر ، ويجسد شكسبير هذه المقولة المحورية فى نصه فى استعارة مسرحية محورية هى الجنون . فالخلل يدفع هاملت إلى إدعاء الجنون كما يدفع أوفيليا إلى الجنون - أى الانفصال عن الواقع والخروج عليه والتحرر منه نهائيا . لكن الجنون هنا يتبدى فى شكل المفارقة . . ففى عالم المسرحية المختل على كل المستويات يصبح الخلل العقلى - أو الجنون - صحة عقلية وسلاحا ضد الجنون . وفى بداية المسرحية يعبر شكسبير عن فكرة خلل العالم هذه وجنونة وتفككه على لسان هاملت إذ يصبح - فى صرخة تعد « الجملة الحرفية الصغرى » التى تولد المسرحية - وفقا لمقولة ريفاتير :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !

ليتنى لم أولد حتى لا أتحمل عبء اصلاحه .

إطلالة على الحياة .. أم مشهد من القبر(*)

تتولد معانى النصوص عامة ، والنصوص الدرامية خاصة ، فى لحظة تماسهـا مع القارئ حين تنتـفض الكلمات المطبـوعة الخاملة مـن سكونها وتثب إلى معترك المعانى الحية (المتحولة دوما والنسبية أبدًا) فى ساحات التجربة المعاشة . فى هذه اللحظة تنشط مستوياتها وتراكماتها الدلالية التى تنتمى إلى سياقات تاريخـية وأطر مرجعية متعددة لتشـتبك بسياق حاضر القارئ فى كافة جوانبه وأنسقته المعرفية .

وفى كل عرض مسرحى يطرح المخرج نفســه كقارئ ومفسر للنص ، ويظل تفســيره واحدًا من تفـسيرات عديدة ممكنة - كـلها جزئية نسـبيًا ، ومرحليـة بدرجات متفــاوته ، وتجريبيــة فى البداية والنهاية . فـلا يوجد مخرج مسرحــى عاقل يمكنه ادعاء أن تفسيره لنص ما هو التفـسير النهائى الجامع المانع .

(*) عـرض : **شباك أوفيليا** تأليف وإخراج وتصــميم : جواد الأسدى ، إنتـاج مركز الهناجر ، قدم فى مسرح الهناجر عام ١٩٩٤ .

ولقد حظيت مسرحيات وليام شكسبير فى القرن العشرين ، وخاصة منذ الستينات ، بقسط وافر من محاولات التفسير والتأويل فى مجالى النقد والعروض المسرحية ، بل وألهمت عدداً من الأعمال الإبداعية نذكر منها **ليسر والبحر** لإدوارد بوند (وقد استلهم فيهم مسرحيتى **الملك لير** و**العاصفة** على التوالى وقد نضيف إليها مسرحيته **بنجو** أو **ألعاب المقامرة** التى جعل موضوعها شكسبير نفسه) ، ومنها **لقد مات روزنكرانتس وجيلدنشتيرن** و**هاملت للسيد دوج** و**ماكبث للسيد كاهوت** لتوم ستوبارد و**آلة هاملت** للكاتب الألمانى هاينر موللر و**هاملت يستيقظ متأخراً** للسورى ممدوح عدوان و**رقصة العقارب** (عن **هاملت**) للكاتب المصرى محمود أبو دومه و**الجنزره ماكبث** للمخرج والمؤلف العراقى جواد الأسدى ، وأخيراً لنفس المبدع **شباك أوفيليا** (عن **هاملت**) التى قدمها على مسرح مركز الهناجر فى الفترة من ١٥ إلى ٢١ فبراير عام ١٩٩٤ .

ويستطيع القارئ أن يرجع إلى سجل وقائع جلسات المؤتمر الذى عقده الفرع البريطانى من الهيئة العالمية لنقاد المسرح (التابعة لليونسكو) فى منتصف الثمانينات فى لندن تحت عنوان **هل ما زال شكسبير معاصرنا ؟** وكان أحد أهدافه الرئيسية الاحتفال بمرور ربع قرن على نشر كتاب **شكسبير معاصرنا** للناقد البولندى يان كوت ، وهو الكتاب الذى أحدث حين نشر عام ١٩٦١ ما يشبه الثورة فى مجال التناول النقدى والإخراجى لأعمال شكسبير . فإذا رجع القارئ إلى ندوات هذا المؤتمر

التى سجلها الناقد البريطانى جـون إلسوم ونشرها فى كتاب يحمل عنوان المؤتمر لأدرك على الفور أن نقاد المسرح والمشتغلين بفنونه لم يستنفدوا بعد كل طاقاتهم فى تفسير وتأويل أعمال شكسـبير ، وأن مسرحياته لا زالت تمثل لدى الكثيـرين مرايا كاشفـة تعرى خبايا الحاضـر رغم القرون التى انقضت منذ كتابتها .

وتعد مسرحية **هاملت** واحدة من أكثر الأعمال الدرامـية كثافة وإلغازًا ومراوغة ، وذلك على كثرة ما تعرضت له من مـحاولات التفسير واكتناه المعنى سواء فى مجـال النقد أو العروض المسرحية . إنهـا أشبه ما تكون بقارة مجهولـة يلجها الرحالة والمستكشفون جيـلاً بعد جيل ويعودون إلينا بحصـاد ترحالهم فنكتـشف أن كلا منهم قد ارتاد جـانبا منهـا فقط ولم يبصر سوى ملمـحًا واحدًا من ملامحها العديدة المتباينـة ، أو كأنها بقعة الحبر الـشهيرة المشـوشة التى يرى فيهـا كل منا شيئًا مخـتلفا ، أو تلك السحابة الهلامية التى أشار إليـها هاملت فى حديثه الساخر إلى بولونياس فكانت تشبه الجمل أولاً ثم ابن عرس بعد ذلك ثم الحوت أخيرًا (الفصل الثالث - المشهد الثانى - أبيات ٣٥٠ - ٣٥٥) .

ولقد حيرتنى هذه المسـرحية طويلا على كثرة ما قـرأت من تفسيرات نقدية لها وما رأيت من عروضها . لذا فـقد ألقيت بنفسى داخل متاهاتها الدلالية - كـما فـعل الكثيرون من قـبلى - وسجلت رحلتـى فى الفصل المعنون « هاملت والخلل وجنون العالم » فى هذا الكتاب . ورغم ذلك لا

أظن أنني قد أيقنت واسترحت ، فما زلت ألمس في **هاملت** طاقة رهيبة على الاشتباك مع واقع اللحظة الراهنة وإنارة أحد جوانبها مما يجعلها تبدو لي كتيار الكهرباء الذى يضئ العالم من حولنا دون أن نراه .

ألهذا السبب وصفها ت. س. اليوت في مقالته عنها بأنها مسرحية « عنيدة ، صعبة المراس» ؟ ربما . وقد كان محقا في وصفه هذا . لكن الصواب جانبه في ظني حين ضاق ذرعًا بتشعب دروبها الدلالية فوصمها « بالفشل الفني » لما بها من مشاهد وأفكار وصور ومشاعر تفيض عن حاجة الحبكة ودوافع الشخصيات .

ولقد جادلت حكمه هذا في تحليلي لبنية المسرحية في الفصل المشار إليه آنفا ، ويكفي في سياقنا الحالي - وهو تحليل تجربة جواد الأسدى في **شباك أوفيليا** - أن نشير إلى أن « الفائض » الذى انتقده اليوت هو فائض لغوى بالدرجة الأولى ، لكن هذا الفائض اللغوى هنا ليس عيبا يُنتقد بل أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية ، فاللغة في هاملت تقترب في نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع ، فهي تتميز بالكثافة الاستعارية والكنائية الشديدة ، وكثرة الإطناب واللعب على الألفاظ وخلط الدلالات ، وتوظيف المجاز في إفساد أو تشويه طبائع الأشياء ، كما تتميز بفصل الكلمات عن دلالاتها أو إغراق الدلالات في ركام من الألفاظ حتى ليضيع المقصد أحيانا ، وهكذا تتحول اللغة من وسيلة تعبير واتصال إلى

وسيلة تمويه وإخفاء وخداع وكأنها قد غدت أستاراً كثيفةً تغلف أفعال القول .

ومن المفيد فى سياقنا هذا أن نشير أيضًا إلى فكرة « المرآة العاكسة » التى تمثل حجر الزاوية فى بناء النص الشكسبيرى ومبدأه التشكيلى الحاكم . فملامح الشخصيات فى **هاملت** ودلالاتها لا تتضح إلا من خلال انعكاسها فى مرايا شخصيات أخرى من داخل المسرحية أو يستدعيها المؤلف من خارجها ويطرحها صراحة بالاسم أو تضمينا بالإشارة . أضف إلى ذلك أن تشبيه الفن المسرحى بالمرآة التى تكشف للطبيعة حقيقتها وخباياها يرد على لسان هاملت فى حديثه إلى الممثلين ، كذلك تعكس مسرحية « مصيدة الفأر » التى يلعبها الممثلون داخل المسرحية حقيقة ما حدث ، كما تعكس مسرحية هاملت برمتها صورة العالم وكأنها مجموعة من المرايا يكشف كل منها جانبا من التجربة الإنسانية . فالمسرحية تكاد أن تحدثنا عن كل شىء - عن الحياة والموت ، عن الحب والجنس والدنس والخيانة ، وعن القبور والديدان والانتحار والأشباح ، عن الدين والسياسة ، عن أنظمة الحكم والبطولة العسكرية والحروب الاستعمارية والشرور الاجتماعية ، وعن الثالوث المقدس وآدم وقابيل وهابيل ، وعن التسامح والانتقام ، وعن العلاقات الأسرية وصراع الأجيال والمجتمع الاقطاعى الأبوى وقهر المرأة ، وعن العقل والجنون والحكمة ووظيفة اللغة والفن والمسرح ، وعن المظهر والمخبر ووضع

الإنسان على سلـم الكائنات ، وعن الذنب والندم والألم واحتـقار النفس والتردد واليـأس - وتطول القائمة فـهى تكاد أن تحوى كل ما فى السـماء والأرض من أشياء لا يحلم بها العلم الذى يدرسـه هوراشيو (فى كلمات هاملـت فـى الفصل الأول - المشهد الخامس - أبيات ١٦٦ - ١٦٧) .

لا عـجب إذن أن أصـبـحت **هاملت** تمثل تحـديا لا يقـاوم لإبداع المخرجين والممـثلين ومصدر إلهـام للعديد من المؤلفين وحـاملاً لرؤاهم . وإلى هذه الزمرة انضم جـواد الأسدى حديثا فجـاء إلى مصر حامـلا معه **شباك أوفـيليا** وهو النص الذى قـدمه لنا فـجاء على مـسرح الهناجـر من خلال مجموعة متوهجة من الممثلين الهواة فى معظمهم .

* * *

وتجربة كهذه لابد حتما وأن تثير عددًا من الأسئلة المبدئية خاصة وأن صاحبها مخرج وكاتب وليس كاتبا فقط :

لماذا لم يقدم لنا جواد الأسدى **هاملت** شكسبير ؟ ما الذى دعاه إلى إعادة كـتابتهـا فحذف وأضاف وقـدم وأخر ؟ ولماذا استـدعى داخل نصه المعدل **لهاملت** مسرحية **ماكبث** ومسرحية **أجاممنون** إلى جانب ملامح من مسرحيتيه السابقتين **الجنزره ماكبث وتقاسـيم على العنبر** ؟ ما هى الرؤية التى كان يسـعى إلى تجسيدها من خـلال هذا « التلاعب » النصى ؟ وهل اخـتلفت عن رؤية النص الشكسـبيـرى ؟ هل عارضـتهـا أو حورتهـا أو أضافت إليها ؟

وقبل أن أحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال تحليل التجربة التى شاهدتها مرات عديدة أود أن يتذكر القارئ حقيقة هامة وهى أننا حين نتعرض لإبداعات جواد الأسدى لا ينبغى ، بل ولا نستطيع أن نتحدث عن النص فى معزل عن العرض ذلك أن تجاربه تخاطبنا دائمًا بلغات عدة ليست الكلمات المنطوقة سوى إحداها . فالموسيقى التى يختارها ، والإيقاع السمعى والتشكيل البصرى ، وكذلك أنسقة الحركة تشكل كلها عناصر بنائية فى العرض لا تكتمل الدلالة دونها . كذلك أود أن أنبه القارئ إلى أننى حين أتحدث عن « رؤية » النص الشكسبيرى أو «الرؤية» التى يطرحها عرض جواد الأسدى فأنا لا أقصد رسالة فكرية واضحة محددة يبثها النص أو العرض ، أو مجموعة من الآراء التى تنتظمها أيديولوجيا معينة على مستوى الوعى ويجسدها العرض فى عناصره وتكوينه (ذلك أننى لا أومن أن أى عمل فنى يمكن اختزاله إلى رسالة أو منظومة عقائدية) بل أقصد المنظور أو الموقف الوجودى من العالم الذى يطرحه العمل (ربما دون وعى من الكاتب) ، والذى يتشكل من اختيار العناصر ونسق تشكيلها ، والجو النفسى العام الذى تنفثه ، والنسيج الشعورى الذى تطرحه ، ونوعية الأسئلة التى يثيرها العمل - لا نوعية الأجوبة التى يقدمها .

* * *

• يواجه المخرج الذى يتصدى لمسرحية **هاملت** فى البداية عادة مشكلة مساحتها الزمنية التى تربو على الأربع ساعات والنصف إذا قدمت كاملة . فإذا قرر وفقا للاتجاه السائد الآن فى تقديم الشكسبيريات أن يقدمها كاملة دون حذف واجهته مشكلة تعدد المنظور فى النص واحتمالات التفسير ، وهى مشكلة لا تبرز عند القراءة ، فالقارئ يمكنه أن يقرأ **هاملت** كل يوم أو شهر أو عام من منظور مختلف ، ومن وجهة نظر مغايرة أو معارضة ، فيكون النص فى النهاية حصاد قراءاته كلها جميعا ، وتوفر له تلك القراءات المتعددة متعة لا توصف . لكن المخرج لا يملك هذه الرفاهية : فالممثل لابد وأن يلتزم بمفهوم واضح للشخصية التى سيؤديها يتسق مع التفسير العام للمسرحية الذى يتبناه العرض حتى لا يفسد أداء الآخرين أو تلقى المشاهدين . وينطبق هذا على الممثل الذى يؤدى دور البطولة كما ينطبق على الممثل الذى يؤدى أكثر الأدوار هامشية . ولنضرب مثالاً بالجندى - أو « الكابتن » - الذى يلتقى به هاملت فى أحد سهول الدنمرك وهو يوشك على الرحيل إلى انجلترا . ماذا يحدث فى هذا المشهد (المشهد الرابع من الفصل الرابع) ؟ يدخل فورتنبراس على رأس جيشه ويكلف الكابتن بالذهاب لتحية ملك الدنمرك كلودياس واستئذانه فى عبور مملكته إلى بولندا ثم يخرج . بعد ذلك يستفسر هاملت من الكابتن عن أمر هذا الجيش ووجهته فيجيب الكابتن أن القوات لملك النرويج وأن وجهتهم « مكان فى بولندا » وإن قائدهم فورتنبراس « ابن أخ ملك النرويج » ثم يضيف :

إذا أردت الصدق يا سيدى دون زيادة فاعلم

أننا سنحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة

لا نفع فيها إلا بالاسم

والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس دوقيات . . .

خمس دوقيات فقط لما قبلت . . .

ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج

أكثر من هذا لو عرضاها للبيع . [أبيات ١٧ - ٢٢] .

إن دور الكابتن هنا قد يبدو صغيراً تافها وهامشيا لكنه فى الحقيقة خطير أشد الخطورة ، ويتطلب عناية ودقة فى اختيار طريقة الأداء ونوعية التأثير المطلوب ، فهو دور يستطيع أن يقلب منظور العرض الذى يتبنى وجهة نظر هاملت رأسًا على عقب . فإذا تعاطف المتلقى مع وجهة نظر الكابتن فى حروب النبلاء الذى يدفع ثمنها البسطاء كيف إذن يتعاطف مع مناجاة هاملت لنفسه بعد خروج الكابتن ؟ أليس من المحتمل أن يجد فى إعجاب هاملت بمثيله فورتنبراس ضربا من الغفلة على أقل تقدير ؟ وكيف يأمن أن يتبوأ العرش بعد موته فى النهاية مغامر وصفه هو نفسه بأنه يدفع « بعشرين ألف رجل . . . إلى قبورهم . . . سعيا وراء وهم المجد والشهرة » ؟

ويحضرنى فى هذا الصـدد مثال آخر ذكره المخـرج البريطانى مايكل بوجدانوف حين قال أن جملة واحـدة تافهة استوقفـته طويلا عند إخراجه لمسرحية روميو وجولييت . ففى مشهد الحفل التنكرى فى منزل كابيوليت يسأل روميـو أحد خدم المنزل وهو يشير إلى جوليـيت : « من هذه الفتاة هناك» فيجيب الخادم : « لا أعرف يا سيدى » . سأل بوجدانوف نفسه : كيف لا يعرف الخادم ابنة صاحب المنزل ؟ وكان عليه أن يجيب على هذا السـؤال على تفاهتـه الظاهرة ، فعلى الإجـابة يتوقف أداء الممـثل ورداؤه وكذلك طريقـة تنكر جولييت . هل الخـادم أحمق ؟ قصـير النظر ؟ هل استؤجر من الخارج خصـيصًا للحفلة ؟ من أين ؟ وهل كان هذا متاحًا فى زمن المسرحـية ؟ هل كان تنكر جـولييت من البراعـة بحيث لم يعرفـها الخادم ؟ إذن كيف بهر روميو جمالها ؟ كيف يقول عنها أن وجهها يفوق فى نوره نور المشاعل ؟

إن القـارئ يستطيع أن يعـبر هذه المشكلات ، أن يتـجاهلـها أو أن يتوقف طويلا ليتأملها ويعيد فى ضوئها نظرته إلى النص وفهمه له . لكن المخرج عليه أن يحسمها فى إنشـائه للعرض . فالعرض المسرحى هو قراءة المخرج لنص ما فى لحظة تاريخية ما ، وهى قراءة قد تتغير فى لحظة تالية وعـرض تال . ولا يستـطيع المخرج أن يجـمع كل قـراءاته لأى نص فى عرض واحد كمـا لا يستطيع أن يجمع فيه حصـاد كل قراءات الآخرين ، بل عليه أن يختار مهما كان الاختيار قاسيا وصعبا .

ولقد واجه جواد الأسدى هذا الاختيار الصعب عند تناوله لمسرحية **هاملت** ، فعرض **شباك أوفيليا** لا يقدم لنا مسرحية جديدة مغايرة **لهاملت** ومستقلة عنها - وإن استخدمت مبدأ التناص (أى الإحالة إلى نص آخر عن طريق الإشارة إليه أو تضمين أجزاء منه) - بل يقدم لنا قراءة تفسيرية عميقة ، ذكية ولماحة لنص **هاملت** ترجمها إلى تشكيل سمعى بصرى بليغ أثار جوانب عديدة من النص وأبرزها - وإن جاء هذا على حساب جوانب أخرى أغفلها - كما أجاب على بعض أسئلته المعلقة وأنطق بعضا من مساحاته الصامته . وربما فسر لنا هذا اقتراب العرض الشديد من روح **هاملت** الشكسبيرية رغم اختلافاته العديدة الظاهرة عنها.

لقد غير جواد الأسدى الكثير بدءًا بعنوان المسرحية ، ومرورًا بحذف العديد من الشخصيات ، وتغيير ملامح الأخرى وسلوكها ، واستدعاء شخصيات من مسرحيات أخرى ، وتغيير تسلسل الأحداث ، وانتهاءً بتغيير النهاية . ورغم ذلك فقد جاء العرض أكثر أمانة فى تناوله لشكسبير من عروض التزمت بكلمات نصوصه حرفيا - مثل عرض **ماكبث** الذى شاهدناه على خشبة القومى عام ١٩٩٠ .

والسؤال الآن هو : كيف تمكن جواد الأسدى إذن من تحقيق هذا ؟ وتكمن الإجابة فى سياسة الإعداد التى انتهجها والتى يمكننا تلخيصها من واقع العرض على النحو التالى :

* عدم التضحية بدلالات الأحداث والشخصيات المحذوفة إلا فى أضيق الحدود مع محاولة ترحيلها إلى شخصيات أخرى ، أو ترجمتها إلى تشكيل بصرى أو سمعى ، أو تكثيفها فى كلمات أو صور أو عبارات قصيرة . فالحذف هنا يعد ضربا من الاختزال .

* الاحتفاظ بالتيمات المحورية التى تعد ركائز النص الأصلى .

* أن تكون الإضافات والتغييرات فى حدود ما يوحى به النص الأصلى ويشير إليه ضمنا أو صراحة بحيث تغدو بمثابة إبراز وتطوير للمعانى المكمورة ، أو إنطاقًا لمناطق الصمت فى النص ، أو طرحًا لنفس الدلالة وإن جاء فى صورة أخرى .

* * *

ولننظر الآن إلى العرض لنرى كيف تحققت سياسة الإعداد هذه . ولنبدأ بالعنوان **شباك أوفيليا** فالعنوان - كما يصفه رولان بارت عن حق - هو المفتاح الأول لأى نص سواء كان مطبوعًا أو مسموعًا مرئيًا .

لقد أثار العنوان بداية تساؤل البعض : لماذا **شباك أوفيليا** وليس **نافذة أوفيليا** ؟ ألأن شباك توحى بالشباك التى تقع فيها أوفيليا فى النهاية وتصطادها مع كل من هوراشيو وهاملت ؟ ألأن الإيحاء بصورة شباك الصياد فى العنوان تمهد لجملة هوراشيو فيما بعد التى تقول : « دارت بنا الدوائر وأصبحنا سجناء كلودياس » ولحواره المقتضب مع هاملت قبلها

حين يقول هاملت : « مصيدة » فيجيبه هوراشيو : « لقد اصطادنا » ؟ أو هل تجنب جواد الأسدى كلمة « نافذة » لأن أحداً لا ينفذ فى عرضه من سجن الدنمرك ، كما لا يصور المنظر المسرحى أى نوافذ تقود خارجه ؟ إن المنظر المسرحى فى العرض لا يطرح أى نوافذ للخروج من قلعة إلسنيور إلا منفذاً واحداً فى مقدمة خشبة المسرح يقود إلى القبر أسفلها . فالباب الجرار فى عمق خشبة المسرح يقود إلى ممر طويل ينتهى بأبواب أخرى تفضى كلها إلى غرف وردهات مظلمة ودهاليز وأقبية داخل أسوار القلعة . وعبر هذا الممر الطويل لا يأتينا سوى الرعب - جنازة الملك ، أوفيليا راكضة فى فزع رهيب بعد أن شاهدت الجريمة ، وقع أقدام كلودياس وجرترود التى تتهدد الجميع ، شبح الملك المقتول ، وأخيراً جثة هوراشيو مصلوبة فى آخر الممر . أما خشبة المسرح فيحدها من اليمين (من وجهة نظر المتفرج) جدار مسرح الهناجر الصلد العارى ، وعلى اليسار مرآتان وبابان يفضيان أيضاً إلى داخل القلعة - إلى الممرات الموحشة التى تختبئ فى ظلالها أوفيليا - كما تقول فى خطابها إلى أخيها لايرتيس ، أو إلى الغرفة التى يشير إليها كلودياس فى حركة واضحة حين يقول لهوراشيو : « لقد أفردت لكم هذه الغرفة التى لا تفضى إلى شىء لتفعلوا فيها ما تشاؤون » .

لقد كشف المنظر المسرحى هنا فى تكوينه التشكيلى استعارة سجن الحياة التى تمتد على طول النص الشكسبيرى وما يصحبها من رغبة فى

الخلاص تتمثل فى الموت . فـإذا كان المكان فى مسرحية شكسبـير يشتمل على ويتنبرج - مـدينة العلم والنور والبراءة - وعلى البحـر وعلى السهل الذى يعبـره جيش فورتنبـراس إلى جانب النرويج وانجلتـرا - وإن كانت سجـونا من نوع آخر - كمـا يقول هاملت ، فـإن المكان فى عرض شباك أوفيليا لا يشتمـل إلا علـى القلعـة . . أمـا خـارجهـا فلا شـىء سـوى « مصحة » يدفن فيها الأحـياء ، والقبر الذى يدفن فيه الموتى . إن حذف كل مـشـاهد إرتحـالات هاملت من العـرض - ومـعـهـا روزنكرانتس وجيلدنشتـرن له ما يبرره ، فهى ارتحالات وهميـة من سجن إلى آخر ولا تفـضى إلى خـلاص . والرحلة الوحـيـدة الممكنه وفق مـنطق المكان فى العرض تقود من سجن القلعة إلى وليـمة الديدان - إما فى المصحة حيث يتحول البشـر إلى « نفايات ذات عيون مفتوحـة » - كما يجئ على لسان لايرتيس فى خطابه إلى أوفيليا ، أو فى القبر حيث يتحولون إلى جماجم عارية .

لقـــد التـقـط جـواد الأســدى صـورة الدودة والديـدان من النص الشكسبيرى ووظفها فى عرضه - كما فعل شكسبير - للربط بين البعدين السـيـاسى والفلسـفى ، ويتضـح هذا الربط عـند شكسبـير فى حـديث هاملت إلى عـمـه عن « ديدان السيـاسـة » الذين اجـتمـعـوا على جثـة بولونيـاس لالتهامها - « فحين يتـعلق الأمر بالطعام » كما يقول « تجد أن الــدودة هى الامبراطور الـوحيد » . أما فى عرض جـواد فيرد هذا الربط

على لسان إحدى حفارتى القبور حين تقول : « الوحيد اللى بيشبع فى بلدنا هو الدود » ، وذلك لكثرة من يُقتلون من المعارضين لنظام كلودياس .

ويمضى جواد فى تأكيد الرابطة بين البعدين الفلسفى والسياسى من خلال الحركة وتنظيم تتابع المشاهد . فحين تدخل جرترود لتعلن لأوفيليا قرار إرسالها إلى « مصح ... مصح آخر غير الذى ذهب إليه لايرتيس » فانتهى به الحال إلى القبر ، تنهض أوفيليا من مقعدها الهزاز - أو أرجوحة الحياة (وهذا هو مغزى المقاعد الهزازة المنتشرة على خشبة المسرح فى تصورى) وتخطو بضعة خطوات تقودها إلى حافة خشبة المسرح وإلى حافة القبر الراقد أسفلها أيضًا . ومن توحد هذين المكانين - المصح أو المعتقل السياسى والقبر - تبرز المفارقة الشكسبيرية التى تنبث فى ثنايا هاملت وفحواها أن البحث عن المعنى واليقين والحقيقة ينتهى دوما إلى الحقيقة اليقينية الوحيدة وهى الموت . فحين تنزع كل الأقنعة لا نجد سوى الجمجمة وبعدها الهواء وحفنة من تراب . إن « الكرة المشوشة » التى يذكرها هاملت فى النص الأصلى وعرض جواد تخلو من التشويش فى النهاية - وماذا بعد ؟ فراغ هائل ! كذلك فالصادقون فى شباك أوفيليا تتهددهم المصحة وحين يصلون إليها يسقط قناعها الزائف لتكشف حقيقتها كقبر . فالقبر فى العرض يمثل منطقة الصدق الوحيدة التى يواجه فيها كلودياس حقيقته للمرة الأولى والأخيرة ، وهى المنطقة التى يبصر فيها

هاملت شبح أبيه لأول مرة ومعه هوراشيو والحفارتين ، وهى المنطقة التى تطرح منها الحفارتان منظور البشر العاديين - المنظور التحتى الذى يعرى حقائق اللعبة السياسية الدائرة على مسرح التاريخ فوق خشبة المسرح ولا ينخدعون بأقنعتها البراقة . لذا جعل جواد الحفارتين تتحدثان بالعامية المصرية التى تزينها الحكم والأمثال الشعبية ، ووضعهما فى أقرب مكان إلى المشاهد وعلى نفس مستواه . لقد كتب جواد مشاهد الحفارتين بالفصحى ثم عهد بهما إلى حنان يوسف وسلوى محمد على ومساعده طارق سعيد وشاركتهم عفت يحيى فترة فحولوها إلى العامية المصرية واجتهدوا فى إضافة الأمثلة . وأظن أن نفس الشىء سيحدث لو قدم العرض فى بلد عربى آخر ، فسوف تقدم هذه المشاهد باللغة الدارجة لأهل هذا البلد .

ولقد جاء هذا المزج بين الفصحى والعامية صادقا تمامًا مع النص الأصلى الذى يتحدث فيه حفارا القبور إلى بعضهما البعض وإلى هاملت وهوراشيو بالإنجليزية الدارجة التى كان الأميون يتحدثون بها فى عصر شكسبير . كذلك تميزت لغتهما بالصراحة والخشونة والصدق وروح المرح والسخرية ، وقد احتفظ العرض بكل هذه الملامح وأضاف إليها ملمحًا جديدًا هو تحويلهما إلى امرأتين إتساقًا مع تبنى العرض للمنظور الأنثوى الذى تمثله أوفيليا ، والذى يعارض منظور المجتمع الأبوى الذى يعزز أنظمة القهر التى يدينها نص شكسبير ضمنا وعرض جواد صراحة ، واتساقًا أيضًا مع سياسة العرض فى تفسير **هاملت** فى ضوء **ماكبث** .

ويقـودنا الحديث عـن المنظور الأنثوى أو النـسوى عـودةً إلى عنوان العرض وإلى أوفيليا وشُبَّاكها . قلت فى البداية أن اختيار كلمة « شُبَّاك » تثير تسـاؤلاً وشرحت هذا . لكن ثمة سؤال آخر يطرحـه العنوان خاصة بعد مشـاهدة العرض حين يتضح لنا أن الشـباك الوحيد الذى يشـير إليه ليس فى حجرة أوفـيليا بل فى حجرة جرترود ومليكهـا ، وأن أوفيليا لم تكن تطل من داخله إلى العالم خارجـه ، بل كانت تطل من خارجه إلى داخل حجـرة النوم الملكية فرأت مـا رأت . أين إذن يوجد شباك أوفـيليا المشار إليه ؟

أهو نفس الشباك الذى توظفه جرترود فى قصتها الكاذبة المختلقة عن موت الملك كستار لحجب الحقيقة بينما يتحول فى قصة أوفيليا التى تحكيها لهاملت وهوراشـيو إلى النافذة الوحـيدة المطلة على الحقيـقة ؟ أجل . إنه نفس الشباك ، والاختلاف الوحيد هو فى موقع الناظر عبرة : فحين تقف أوفيليا خـارجه وتنظر عبرة إلى داخل القلعة / السـجن / الحياة تتكشف أمامهـا حقيقـة الخطيئة والدمـاء والدنس التى وصمت تاريخ الـبشرية فى البدء ، فكأنها حين شاهدت كلودياس يقتل أخـاه قد شاهدت قابيل يقتل أخاه هابيل ، ولا عـجب أن تشعر بعد « المعـرفة » وكأنها قـد أصبحت «خطيئة» عليها أن تختفى عن العيـون - كما تقول فى خطابها إلى أخيها فى العرض ، فالإطلالة على حقيقة الوجود البشرى والتاريخ الإنسانى كما يصورها شكسبير فى نصه وجـواد فى عرضه تنقلها من مرحلة البراءة إلى

مرحلة التجربة ، وتهوى بها من « أرجوحة السماء » التى تذكرها فى أول ظهور لهـا على المسرح إلى الأرجوحـة الأرضية التى ترمـز إليها المقـاعد الهزازة ، وتعرضها لصدمة تجربة الاغتصاب الجنسى ، وتحطم كل أوهامها فتـعلن فى خطابها لأخـيهـا « أن كل شىء يتكسر »، ثم ، تفـضى بها أخيراً إلى أحضان القبر وحفارتى القبور .

ولما كـانت جـرترود تقف على الجـانب الآخـر من الشُبَّاك ، داخل سجن العـالم ، منغمسة فى صـنع دراما الحياة الدمـوية ، وتكرار الجريمة التى بدأتها ، فالشباك لا يمثل لها فى البداية سوى ستار لحجب الحقيقة ، مثل السـتائر الأخرى التى تختـفى وراءها لتحث الأخ على قتل أخـيه أو التى ذهبت وراءها - كما تدعى لابنهـا - للصلاة ! إنه فى حالة جرترود فى أول الأمر شـباك زائف لا يطل عـلى الحقيـقة بل على أوهام مـضللة وصور زائفـة . لكن الحال يتغيـر بعد صدام جـرترود مع ابنها هاملت - كما يطرحه العرض - إذ تبصر صورتها فى مرآة عينية وتجد أن صورة الأم قد امحت وحلت مكانهـا صورة الأنثى المستـباحة الساقـطة التى يشتهيـها وليدها . وحين تتـعرى حـقيقـة جرترود أمام عـينيها تتـكسر كل المرايا الزائفة وتنحسر ستائر الوهم فتـضيق بسجن القلعة / الحياة . وحين نراها فى المشهـد التالى (بعد دخول الشـبح وخروجه الذى يكمل المواجـهة) نجدها تتخبط فى الظلام ، وتحـملق فى المرايا بعين جديدة ذاهلة ، وتشعر بضيق فى صـدورها ، ورغبة فى تمـزيق ملابسهـا ، وترفض الخروج إلى

الحديقـة (فقد أدركت أن الحـديقة ليست سـوى امتداداً لسـجن القلعة) وتنشد الوحدة والراحة والرحيل - أى الموت ، فالمكان الوحيد الذى يمكن للإنسـان أن يرحل إليـه فى العـالم الذى يصـوره العرض هو الـقبـر . ويذكرنا نشدان جـرترود الرحيل فى هذا المشهد برغبتـها فى الرحيل التى تعبـر عنها فـى بداية العرض ويشـكل تعليـقا ساخـراً عليـها . ويدفعـنا هذا إلى التـساؤل : أكانـت جرترود صادقـة فى البداية حـين عبّرت عن ضيقـها بالحياة ورغبـتها فى الرحيل أم كـانت كلماتها سـتـاراً زائفا يخفى وراءه مشاعر أخرى ، وحجـة تعلل بها برودها تجاه زوجها ؟ وإجابة هذا السـؤال تتـوقف على أداء الممثلـة فـى مشـهد البـدايـة الذى يترك لـها مـساحة للاجتهاد فى التفسير . ولكن أيا كان التفسير الذى تختاره الممثلة فلن يغير هذا من حقيقة رغبة جرترود فى أن ترحل فى النهاية . لقد بات من المستحـيل عليها أن تحيـا « مختفـية » كما تقول أو « مـتخفيـة » كما يصفها هـاملت - أى مختبأة من الحقيـقة ومخفية لحـقيقتها ، فـمواجهة هاملت لها بصورتها تمزق كل الأستار ، وتحيل شبّاكـها إلى نافذة حقيقية تطل منها على حقيقـة العدم . فإذا كان الشباك قد كشف لأوفيليـا حقيقة القلـعـة / السجن / الحيـاة حين أطلت عبرة مـن الخارج إلى الداخل ، فإنــه يكشف أيضًا لجرترود حقيـقة الموت حين تطل عبرة من الداخل إلى الخارج .

ويؤكد المخـرج هذا المعنى من خلال الحـركة والكلمـات حين يجعل جرترود فى نهاية المشـهد الذى يلى صدامها مع هـاملت تخطو إلى حافة مقدمة المسرح ، التى تطل على منطقة حـفارات القبور أسفلها ، ثم تدقق النظر فى الظلام أمـامها ، وكـأنها تطل فـعلا من نافذة ، ثـم تقول فى صوت وجل مرتعب وكأنها قد أبصرت شيئًا مخيفا : « مريب هذا الشىء الذى يريد اصطيـادى . لقـد دفناه فى عـمق المرايا (أى تحت ركـام من الصـور الزائفـة) . مـن الذى هشم المرايا ؟ » ثم تنســحب إلى الخلف وتضرب بقبضيتها المرآة الكبـيرة التى تقبع طوال العرض على يسار خشبة المسرح بجـوار باب الخروج الذى تغطـيه الستـائر وهى تكرر فيـما يشـبه اللوثة « من الذى هشم المرايا ؟ » .

إن حركة جرترود هنا تحـول فتحة البروسينيوم كلها إلى شـباك كبير يطل مباشرة على القبر أسفله كما يطل علينا نحن أيضًا القابعين فى ظلام صالة العـرض . وهذا الشباك الكبـير هو شباك جـرترود وشباك أوفـيليا وشبـاك حفـارات القبور وشـباكنا نحن أيضًا . إنه النافـذة التى نطل من خارجـها على الأحداث الدائرة على خـشبة المسـرح ، كما أطلت أوفـيليا وكمـا تطل حفارات القـبور بين الفينة والفـينة ، فنرى حقيـقة مسرحـية **هاملت** باعتبـارها استعارة مـركزة لسجن الحيـاة ، لكنه أيضًا النافذة التى تطل منها جرترود علينا من داخل الدراما الدائرة على خشبة المسرح فتبصر فينا خلف مظهـرنا الحى الجميل حقيـقة الموت والعدم فينا - أو مـا أسماه

هاملت شكسبير بجوهرنا الترابى . ويؤكد المخرج مراراً هذه الدلالة المزدوجة لفتحة البروسينيوم كنافذة تطل على مسرحية الحياة العابرة من ناحية (فى اتساق مع الصورة المتكررة فى أعمال شكسبير والتى تشبه الإنسان بالممثل والحياة بالمسرح) بينما تطل من ناحية أخرى على الفناء . ففى بداية العرض يضع المخرج على حافة خشبة المسرح - التى هى أيضًا حافة القبر - جمجمة تواجهنا بابتسامتها المرعبة فكأننا نرى على خشبة المسرح صورتنا الحقيقية منعكسة فى مرآة الفن الكاشفة (وهكذا يختزل فى صورة واحدة الكثير من تأملات هاملت حول الحياة والموت وحقيقة الإنسان ووظيفة الفن والمسرح) . وفى أول مشهد لحفارتى القبور تلتقط إحداهما الجمجمة وتسأل صاحبتها : « شايفة الجمجمة دى ؟ » فتجيبها وهى تحملق فينا بنظرة فاحصة : « أى جمجمة فيهم ؟ الجماجم كثيرة قدامى » . ثم يأتى مشهد جرترود الذى تبصر فيه حقيقة الفناء التى حاولت أن تدفنها فى «عمق المرايا» وهى تحملق فينا ، وبعد ذلك مشهد موت أوفيليا الذى تتقدم فيه إلى حافة خشبة المسرح / حافة القبر ثم تنهار جالسة وقد شخصت بعيونها إلينا .

لقد ضمن جواد الأسدى عرضه (سواء على مستوى التشكيل البصرى أو اللغة) معظم الركائز التيمية التى تنهض عليها رؤية النص الشكسبيرى ، والتى تتشكل فى ثنائيات متعارضة فاحتفظ بثنائية الموت / الحياة ، وثنائية العقل / الجنون والصحة / المرض (الذى جعل لايرتيس حاملها الأساسى) وثنائية الفن / الواقع ، والوهم / الحقيقة . كذلك

احتفظ العرض من النص الأصلى بموتيفات الستائر والمرايا والسجون والديدان والجماجم ووظفها فى تشكيل رؤية العرض التى جاءت وثيقة الصلة برؤية شكسبير فى **هاملت** .

وقد يبدو للبعض أن شخصية جرترود التى بلورها العرض مستوحيا مسرحية **ماكبث** إضافة جديدة تمامًا لا أصل لها فى مسرحية **هاملت** . كذلك قد تبدو شخصية أوفيليا أيضًا مخالفة للأصل . لكننا إذا عدنا إلى **هاملت** شكسبير فسوف نكتشف أن هذه الإضافات لم تأت من فراغ وأن لها ما يبررها بل ويلمح بها فى النص الشكسبيرى .

أما استدعاء مسرحية **ماكبث** داخل العرض فتبرره مناجاة كلودياس لنفسه فى المشهد الثالث من الفصل الثالث فى **هاملت** شكسبير (وهى المناجاة التى تعد مشروعًا مبدئيًا لسرحية **ماكبث** التى تلت **هاملت**) ففى هذه المناجاة يقول كلودياس :

وماذا لو كانت هذه اليد الملعونة
قد أثقلتها دماء الأخ المسفوكة ؟
أليس فى السماوات الرحيمة أمطار تكفى
لأن تغسلها وتعيدها بيضاء فى نقاء الثلج ؟ [أبيات ٤٣ - ٤٦]

ألم يجعل شكسبير ماكبث يرد على كلودياس فى مسرحية **ماكبث** قائلاً :

« كل بحار العالم لا يمكنها أن تغسل هذه اليد وتعيدها نظيفة » ؟

إن الصلة بين كلودياس وماكبث واضحة فى **هاملت** وقد أبرزها جواد الأسدى ووظفهـا فى بلورة شخصية كـلوديـاس وشخصية جـرترود خاصة وأن شخصـية جرترود فى نص شكسـبير يلفهـا الغموض وتتعلق فـوقها علامات استفهام عديدة تدفعنا إلى محاولة تفسيرها .

وربما كانت عـلامات الاستـفهام هذه هى التـى دفعت شكسبـير إلى العودة إليها وتناولها بصورة أوضح فى مسرحية **ماكبث** . كذلك استلهم جواد من **ماكبث** صورته عن حفارى القبور ، كما استلهمها فى إضفاء جو الحكم الشمولى العسكرى والدولة البوليسـية والفساد السياسى على العالم الذى يصوره عـرضه ، فحفل العرض بأصـداء منها على مستـوى اللغة - خاصة فى مناجاة كلودياس لنفسه وسط القـبور ، وحديثه عن غابة الشوك التى ضل فيها ، وفـى حديث حفارتى القبور عن الفسـاد الذى لم تشهد الدنمرك مـثله من قـبل ، أو عن « سـجن القـلعـة اللى اتملى بألاضـيش المرحوم » - أى الملك السابق .

وإذا كان تفسـير المخرج لشخصـية جرترود وشخـصية كلودياس فى ضوء مسرحية **ماكبث** يستند إلى مبرر قوى من داخل مسرحية **هاملت** فإن نفس القول ينطبق على تفـسيره لشخصيـة أوفيليا . فأوفيليـا قد تبدو فى النصف الأول من مسرحية **هاملت** شخصية باهتة ، صـامتة ، ضعيفة ، لكنهـا تتحول بـعد تحررها مـن سيطرة أبيـها بموته إلى شـخصيـة تنطق بالحكمة فى جنونها وتدرك جـيداً - كما يخبرنا هوراشـيو - « أن العالم

يمتلئ بالحيل والألاعيب » ، وتمتلك القدرة على إثارة « تكهنات بالغة الخطورة » (انظر الفصل الرابع - المشهد الخامس - أبيات ٤ - ١٥) أى إثارة الشكوك حول الملك الجديد ، وبهذا تصبح خطرًا على النظام . لا عجب إذن أن تساورنا الشكوك حول موتها غرقًا بطريق الصدفة خاصة حين تصفه لنا جرترود فى لغة مصطنعة منمقة وصفا يصعب تصديقه ، وحين نتذكر أن أوفيليا حين تغادر المسرح فى المشهد الخامس من الفصل الرابع (وهو المشهد الذى يشى فيه هذيانها بشكوكها فى الملكة) يرسل كلودياس حارسًا وراءها آمرًا إياه ألا يدعها تغيب عن بصره وأن يراقبها جيدًا . أين كان هذا الحارس حين غرقت أوفيليا ؟ أليس من المحتمل أن يكون هو الذى دفعها لتسقط فى النهر بأمر من الملك ؟ ويستطيع القارئ أن يرجع إلى تحليلى لموت أوفيليا قتلاً فى فصل « هاملت والخلل وجنون العالم » .

لقد آثر جواد الأسدى أن يحسم الشكوك حول موت أوفيليا فجعلها تُقتل بيد النظام لأن رؤيتها للحقيقة قد جعلتها خطرًا عليه ، وآثر أن يغفل مظاهر جنونها ، لأن مخبره عقل وحكمة وإدراك للحقائق . وهكذا جاءت أوفيليا جواد الأسدى أعقل شخصيات المسرحية - لايوازيها عقلاً وإدراكًا سوى حفارتىّ القبور اللتين تشتركان معها فى منظور رؤيتها المزدوج الذى يمكنها من رؤية حقيقة الحياة وحقيقة الموت فى آن واحد .

وماذا عن شخصية هاملت ؟ وأمام هذا السؤال لا نملك إلا أن نتذكر أن المخرج كان ينوى فى البداية أن يسمى عرضه **إنسوا هاملت** وربما كان

يقصد أن ننسى نص شكسبير ونحن نشاهد عرضه ، لكنه يبدو أنه هو نفسه قد نسى شخصية هاملت فى غمار إنشغاله بأوفيليا ، ولولا أحمد مختار وأداءه وحضوره القوى المؤثر ، ولولا قوة المشاهد والمقاطع الشكسبيرية التى احتفظ له بها المخرج من النص الأصلى (رغم افتقادها فى الجزء الأول من العرض منطق التتابع الدرامى واتسامها بالنقلات المفاجئة) ، لنسيناها نحن أيضًا أو لضقنا بتشوشها .

وربما كان المخرج يقصد أن يطرح الشخصية على هذه الصورة المشوشة ليبين لنا كيف تراها أوفيليا ، فقد فعل توم ستوبارد شيئًا مماثلا حين قدم لنا النص من وجهة نظر شخصيتين هامشيتين هما روزنكرانتس وجيلدنشترن . لكن إذا كان هذا قصد المخرج ، فلماذا جعلها تلح علينا فى المشهد تلو الآخر حتى كادت أن تستحوذ على المسرحية بأكملها ، وأهم من ذلك لماذا جعلها تقف وحيدة فى الظلال فى نهاية الحفل فى المشهد الأول مما أوحى بأننا سوى نرى الأحداث من وجهة نظرها ؟ ألم يكن من الأفضل والأكثر اتساقًا مع التفسير والمنظور الذى يقدمه العرض أن تحل أوفيليا مكان هاملت فى نهاية هذا المشهد ؟ ألم يكن هذا ليتسق مع قول أوفيليا فيما بعد بأنها كانت تشعر بالريبة تجاه كلودياس وجرترود وتتوجس شرًا فلم تذهب إلى غرفتها مباشرة بل اختبأت فى أحد الممرات المظلمة ؟

ربما لم يستطع المخرج أن يقاوم سحر أمير الدنمرك ولم يتحمل اقصاءه طويلا عن خشبة المسرح رغم اختزاله لدوره وأبعاده . وربما كان له

عذره فى هذا فشخصية هاملت ساحرة حقا . لكن حب المخرج للأمير أضر بالعرض وجعله يبدو أحيانا منقسما على نفسه ومتوزعًا بين منظور أوفيليا الذى يتبناه علانية ومنظور هاملت الذى يشده أحيانا .

فهاملت هو أول من يتحدث فى العرض وترسم كلماته حلما ورديًا بالحب والانطلاق والحرية عبر صور الفراشات والمويجات وشاطئ البحر . وهو أيضًا آخر من يتحدث فى العرض مختتما إياه بآخر كلمات الأمير فى النص الأصلى وهى : « ما سيبقى هو الصمت » . ويؤكد لنا المنظر المسرحى صدق كلماته ، فقد تحولت خشبة المسرح فجأة إلى مقبرة حين أغلق هاملت البابين على اليسار بالمرايا - بعد أن أدار ظهرها الأسود المنطفئ إلينا - وحين تبدى هوراشيو مصلوبا فى العمق . لكن الصمت هنا ليس فقط صمت الموت والمقابر ، بل صمت الشعوب أيضًا تحت وطأة قهر طغاة التاريخ . فبعد أن تستحيل خشبة المسرح إلى مقبرة فوق سطح القبر الذى يحدها من الأمام ، والذى يهوى إليه هاملت ، يخطو كلودياس إلى خشبة المسرح الخالية ويقف ساكنا فى بقعة من الضوء وفوقه الثريا التى تتدلى من أعلى على شكل التاج .

ثم يسود الظلام بعد أن ساد الصمت . وهكذا تكون آخر لقطة فى المسرحية هى صورة الطاغية التى يقف متغطرسًا فوق المقبرة التى دفن فيها شعبه وقد تحول العالم كله من حوله إلى مقبرة .

وقد يرى البعض فى هذه النهاية سلبية قانطة ، ويرى فيها آخرون مواجهة صادقة بالحقيقة تتحداهم بعنف إلى الرفض والثورة ، لكن أحداً لا يستطيع إنكار بلاغتها المسرحية العميقة وأثرها القوى على المتفرج ، فهى بحق دليل ساطع على قدرة جواد الأسدى المذهلة فى الحديث إلينا بلغة المسرح الخالصة .

ورغم اختلاف نهاية العرض ظاهريا عن نهاية **هاملت** شكسبير التى تنتهى بموت الجميع عدا هوراشيو ووصول فورتنبراس فى صورة المخلص ، إلا أنها فى حقيقتها تتسق مع روح التشكك التى يحيط بها شكسبير شخصية فورتنبراس وتجعلنا نتساءل معه فى النهاية أهذا القائد العسكرى هو المخلص حقا ؟ أليس فى الواقع استمراراً لنفس نظام الحكم الذى حول الدنمرك إلى سجن ومقبرة ؟ ألم نشاهده يقود عشرين ألف رجل إلى حتفهم من أجل أوهام المجد والعظمة ؟ ألم يتصالح مع كلودياس وأرسل إليه تحياته ومودته مع الكابتن واستأذنه ليعبر مملكته فى طريقة إلى بولندا ؟

وإذا كان فورتنبراس امتداداً لكلودياس واستمراراً لنظامه لماذا لا يستغنى المخرج عنه ويبقى على كلودياس ؟ كلاهما مغامر وطاغ ولا فرق بينهما .

* * *

لقد بدأت حديثى عن عرض **شباك أوفيليا** بتأكيد التزامه رؤية وروحاً بالنص الشكسبيرى رغم اختلافه الظاهرى عنه ، وبأنه لهذا يمثل قراءة تفسيرية فى **هاملت** لا نصا مسرحيا مستقلاً أخرجه مؤلفه . لكن هذا لا يقلل من حجم الإبداع فى العمل ، فعرض **شباك أوفيليا** ينتمى من حيث التكوين والتشكيل والأداء إلى أرفع درجات الإبداع المسرحى الحقيقى ، وهى الدرجة التى نطلق عليها عادة وصف « شعر المسرح » . فالمنظر المسرحى الذى صممه أشرف نعيم اهتداءً بتصور المخرج جاء جميلاً ، بسيطًا ومركّباً فى آن ، وموحيًا ودالا ، يقتصر فى ألوانه على الرمادى والبنى الداكن ولمسة من الأبيض ، ويقتصر فى أثاثه أو مهماته المسرحية على نجفة على شكل تاج ، وبيانو ، ومنضدة طويلة ، وبعض المقاعد الهزازة. وكانت الملابس المسرحية متسقة مع ألوان المنظر المسرحى ، وفى نفس بساطته وفعاليته الدلالية ، فارتدى الجميع معاطف سوداء طويلة باستثناء هاملت الذى ارتدى فوق سرواله الأسود سترة معاصرة تجمع بين اللونين الأبيض والبنى ، وأوفيليا التى ارتدت ملابس تشى بالحداثة لكنها تحمل أيضًا مسحة من زمن قديم لا محدد ، وتجمع اللونين الأبيض والأسود حينا وتقتصر على الأبيض وحده أو الأسود وحده فى أحيان أخرى ، وباستثناء الملوك (جرترود وهاملت الأب وكلودياس) فقد ارتدى هؤلاء عباءات سوداء طويلة يزينها اللون الأحمر فى حالة الملكين واللون الأزرق فى حالة الملكة . وقد نجحت الملابس مع الديكور فى تحييد

زمن المسرحية وتعميمه فكأن أحداثها قد حدثت فى الماضى ولما تزال تتكرر حتى حاضر يومنا هذا .

أما فريق التمثيل وكله من الهـواه باستثناء الحفارتين - حنان يوسف وسلوى محـمد على - فقد اجتـهد كل أفراده فى تقديم أفـضل ما لديهم فتحقق العرض من خلالهم فى أفضل صورة .

تبدت موهبة أحمد مختار فى حجـمها الحقيقى بعد أن شاهدنا لمحات منها فى عروض سابقة . لكنها تجلت هنا فكشفت جمال صوته ، وقدرته على الانتقال السريع من حـالة نفسية إلى أخرى ، وحساسيـته لإيقاعات الفصـحى ، وقدرته على تطويعها للأداء المرهف العـميق ، كما كـشفت لياقته المسرحية الكبيرة وحضوره الواثق الجذاب .

وكانت معتـزة عبد الصبور مفـاجأة رائعة واكتشافا فنيـا خطيراً فهى ممثلة تعبر بكل عضلة فى جسدها ووجـهها ، فتكاد تتخيل وأنت تشاهدها أنها قد ذابت تمامًا فى الشـعور الذى تجسده ، كما أنهـا تمتلك صوتا دافئًا جمـيلاً ينفذ إلى القلب على الفـور وملامح قوية ذات مـسحة مـلائكية ، وعينين فـذتين فى قدرتهمـا على التعبيـر وكأنهمـا حقا لا مجـازاً نافذتان تطلان على الروح .

وكونت حنان يوسف مع سلوى مـحمد على فى دوريهما كـحفارتى القبور ثنائيا رائعا جمع ملامح من ساحرات **ماكبث** ومن حفارى القبور فى

هاملت والعجائز فى الريف المصرى والطبقات الشعبية ومن الثنائيات الكوميدية فى السينما الصامته ومن ثنائى فلاديمير واستراجون فى مسرحية بيكيت فى انتظار جودو ، ولونا أداءهما فمزجتا الرقة بالخشونة ، والسوقية برهافة الإحساس ، والفكاهة الغليظة بالحكمة ، والسخرية بالمشاعر المأساوية . لقد نجحت هاتان الممثلتان القديرتان فى تحويل مشاهدهما القصيرة المتفرقة إلى مناطق ينتظرها المتفرج بلهفة وشوق ، بل لقد كاد هذا الثنائى فى بعض العروض أن يسرق الكاميرا تمامًا ، ولولا انضباط حنان وسلوى واحترامهما للتشكيل الكلى للعرض لاستطاعتا أن تفعلا ذلك ببساطة . ولقد وقع على هاتين الممثلتين - كما ذكرت من قبل - عبء تحويل المشاهد التى كتبها جواد الأسدى بالفصحى إلى العامية المصرية . لكنهما لم تكتفيا بذلك ، بل استخلصتا المعانى التى وضعها جواد فى المشاهد ثم أعادتا صياغتها فى لغة شعبية أصيلة تنبض كلماتها القليلة بحكمة الأجداد وتصلك مغموسة بتراب الأرض . كذلك نجحت حنان وسلوى فى تحديد ملامح خاصة لكل من الحفارتين فجاءت كل منهما متفردة عن الأخرى ، فكانت حفارة سلوى عجوزاً حكيمة تميل إلى الصمت والتأمل ، تحملق بعينيها وكأنها تخترق حجب الغيب وتنفذ إلى ما وراء مشاهد الحياة العابرة ، وتمتلك رغم صرامتها وجهامتها مشاعر دافئة تكتمها دائمًا لكنها تفيض أحيانا ، رغما عنها (كما يحدث بعد

موت أوفيليا) وتنـفجر عنيفة كالبركـان ، كما تمتلك أيضًا روح الفكاهة والسخرية لكنها حين تظهر تأتى مـغلفة بالسواد . أما حفارة حنان فكانت أصغـر سنا ، تتمـيز بالفـضول وحب الثرثرة ، وبهـا شىء من المكر ، لكنها طيبة عموما وتميل إلى المرح والفكاهة. وهكذا تحددت العلاقة منطقيا بين الشخصيتين فى إطار « الرئيسة ومساعدتها » أو « المعلمة وصبيتها ».

ونجحت منحة الـبطراوى ، فى أول تجربة لها على خشـبة المسرح ، فى إبراز جوانب شخصية جرترود المركبة التى تجمع بين القسوة والدهاء ، والقوة والشـهوانية فى البـداية ، ثم تنتقل إلى اليأس والخـوف والضعف والندم ونشـدان الرحيل أو الموت . وقـد ساعـد فى نجاح منحـة صوتهـا الدافئ الذى يتميـز ببحة محببة ، وقـامتها الطويلة الشامخـة فى كبرياء ، وعيناها الواسعتان المعبرتان ، ومسـحة خفيفة من أسى غامض يلون دائمًا نظرتها .

وقد أدى دور كلودياس خـالد الصاوى أولاً فـجعله صورة نموذجـية للحاكم العـسكرى الفاشى الداهيـة دون أن يفقده بـعده الماكبـثى ، وبعد سفره اضطلع بالدور ممثل آخر فـسلك طريقًا آخر متمثلاً شخصـية الطاغية المجنون كما نجدها فى نيرون أو كاليجولا .

وأدى محمد رستم هوراشيو بحساسية وقوة إقناع ، وساعده فى ذلك وجهه المعبر ، كمـا وفق يوسف إسماعيل فى دور هاملت الأب ، وناصر

عبد المنعم فى دور لايرتيس القعيد ، وخالد أحمد فى دور بولونياس ، ويرزت موهبة أسامة من خلال أدوار الحارس / الخادم / الممثل التى أداها وهى موهبة تعد بالكثير ، كما وفقت حنان فى دورها الصغير كممثلة فى الفرقة المسرحية .

وأخيراً لابد وأن نتذكر أنه لولا الهناجر لما أتيحت لنا الفرصة للاستمتاع بهذا العرض المسرحى الحقيقى الجميل ، فشكراً للهناجر ولمديرته وروحه المحركة الدكتورة هدى وصفى ، وأرجو من وزارة الثقافة أن تضاعف من اهتمامهما بهذا المركز الثقافى الحيوى وأن توفر له من الموارد المالية والتسهيلات الإدارية والمساندة المعنوية ما يمكنه من أداء دوره الثقافى البناء دون عراقيل ومصاعب ، ومواصلة تقديم الفن الحقيقى الرفيع إلى رواده ، والاستمرار فى تبنى التجارب الجديدة والمواهب الشابة .

كلمة أخيرة : النساء يفتحن النار على شكسبير!

منذ أن مـات شكسبـيـر عام ١٦١٦ لم يكـف أهل الفكر والفن فى بريطانيا عن مـدحه وتقريـزه ،وسرعان مـا لحق بهم الأوربيون . وحين فرضت بريطانيا سطوتهـا الاستعمارية على العـالم ، حرصت على فرض ثقافتها أيضا وعلى رأسها شكسبـير الذى بات مقرراً على كل المستعمرات بالأمر حتى طبقت شهرته الآفاق .

وإذا كانت بعض الأصوات هنا وهناك قد شذت عن القاعدة وانشقت عن كورس المديـح والثناء ، خاصة فى فـرنسا التى غـارت على سمـعة راسين وكورنى ، وكانت تنافس بريطانيا فى فرض ثقـافتها على العالم ، إلا أن التيار النقـدى العام فى العالم أجمع ظل يجل هذا الشـاعر ويحيط أعماله بهالة من القدسية الرهيبة .

وقد بلغ هذا التيار أوج مغـالاته فى الستينات حين ظهر ناقد بولندى يدعى يان كـوت ليـؤكد لنا أن شكسـبـير مـازال يحـيا بـيننا ، فهـو «معـاصرنا» وفقـاً لاسم الكتاب : ولم يكتف كـوت بهذا بل قـرر أيضا تنصيب شكسبير أباً للفسلفة الوجودية ومسرح العبث والسريالية والتحليل

النفسى الفرويدى وغيرها من التيارات الفكرية والفنية و « انشا الله محدحوش » !

لكن دوام الحال من المحال . فمنذ السبعينات بدأت نذر التغيير تتجمع فى سماء النقد الشكسبيرى ، وحين أفضت رياح النقد التفكيكى الباردة ورياح النقد النسوى الساخنة إلى تقلبات حادة فى الطقس النقدى كان أول ضحاياها شكسبير . فما أن ظهر النقد التفكيكى حتى انهال أتباعه على شكسبير بالهجوم والاتهامات بالرجعية والمحافظة ومساندة الملكية والنظام الاقطاعى والطبقى والفكر البرجوازى وهلم جرا . وما أن ظهر النقد النسوى - الذى يسعى إلى فحص الأسس الأيديولوجية والبيولوچية والنفسية والثقافية ، بل والاقتصادية والقانونية للابداع - حتى غرست حواء أظافرها النقدية الحادة فى أعمال شكسبير وأخرجت أحشاءها إلى النور لترصد ما خفى فيها من تعصب ضد المرأة وتزييف لصورتها .

وعلى مر السنين تراكمت الدراسات وشكلت تياراً نقديا مناهضا لتيار التمجيد السابق . ولعل أعنف هجوم وُجه إلى شكسبير حديثا هو ما جاء على لسان الناقدة (سو إيلين كيس) فى كتابها **المسرح والحركة النسوية** ، فهى لم تكتف باتهام شكسبير بالتعصب للرجل لأنه جعل جميع أبطال تراجيدياته من الرجال ، وقدم فيها المرأة فى صورة سلبية هامشية منمطة [كما فعلت من قبلها (ليندا بامبر) فى كتابها **نساء فى**

الكوميديا ورجال فى التراجيديا أو (مارلين فرنش) فى كتابها **تقسيم التجربة الإنسانية عند شكسبير** ، والقائمة تطول] بل اتهمته أيضا - وهذا هو الجديد - باستخدام المرأة أداة لإرضاء نزعة المتعة المثلية الجنسية بين الرجال فى عصره ، وحجتها أنه يجعل بطلات خمس من كوميدياته يتنكرن فى زى الرجال ويؤدين عددا من المشاهد الغرامية مع الرجال فى زيهن التنكرى هذا ! وترى سو إيلين كيس أيضا أن شكسبير كان ينظر إلى المرأة باعتبارها سلعة يتبادلها الرجال دون إرادتها ، وتضرب المثال على هذا ببطلة مسرحية **تاجر البندقية** - بورشيا - التى تتزوج بما يشبه «القرعة» ، وبكاترنيا بطلة **ترويض التمرة** التى تُجمل إلى بيت الزوجية قسراً .

ولا أعتقد أن الحملة النسائية الضاربة على شكسبير ستتوقف فى السنوات القادمة ، ورغم بعض الأصوات النسائية المدافعة ستمضى الناقدات النسويات فى تفكيك نصوصه ، أو تمزيق أوصالها ، بحثا عن الحجج والقرائن لإدانته ، ورحم الله (هيلينا فوسيت مارتن) التى قالت عن شكسبير فى القرن التاسع عشر ، فى كتابها **بعض الشخصيات النسائية فى مسرح شكسبير** ، أنه أعظم كاتب أنصف المرأة وأجلَّها وصور فضائلها على خشبة المسرح !

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E–mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٣٨٣ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9669 - X





إن القراءة كانت ولاتزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة .. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الثمن ٢٠٠ قرشا